



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

문학석사 학위논문

자크 랑시에르의 관점에서 본
연극의 정치성

- 로버트 윌슨의 연극을 사례로 -

2016년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학 전공
이 사 민

자크 랑시에르의 관점에서 본 연극의 정치성

~ 로버트 윌슨의 연극을 사례로 ~

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2016년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학 전공
이 사 민

이사민의 석사 학위논문을 인준함
2016년 2월

위 원 장 양 승 국 (인)

부위원장 이 창 숙 (인)

위 원 신 혜 경 (인)

국문초록

본 논문은 프랑스 미학자 자크 랑시에르(Jacques Rancière)의 관점을 바탕으로 통상적인 정치적 연극에 존재하는 한계를 비판적으로 규명하고 새로운 측면에서 연극의 정치적 가능성을 탐색하고자 한다. 예술과 정치를 바라보는 랑시에르의 독특한 관점은 국내·외 학계의 상당한 주목을 끌고 있으나, 특히 연극 영역에서 국내의 연구 현황은 극히 미진한 실정이다. 일반적으로 연극은 그것이 직·간접적으로 현실 사회와 정치에 관한 주제의식을 드러낼 때 정치성을 지닌다고 판단되어 왔다. 그러나 랑시에르는 이러한 정치적 연극에 무엇보다 관객에 대한 예술가의 인식과 관련된 결정적 한계가 존재하며, 연극은 예술가의 정치적 문제의식을 관객과 공유하는 것이 아니라 연극의 정치성이나 예술성을 부여하는 데 통용되는 관습적인 기준들을 해체하고 그것을 통해 관객의 새로운 미적 경험을 가능하게 함으로써 정치적인 수 있다고 주장한다. 이에 본고는 랑시에르의 논의를 분석적으로 고찰하고, 흔히 비정치적이라고 규정되는 로버트 윌슨(Robert Wilson) 연극을 랑시에르가 말하는 정치적 연극의 사례로 검토하여 연극의 정치성 개념의 확장을 모색하고자 한다.

2장에서는 랑시에르가 포착하는 기존 정치적 연극의 한계를 관객 역할에 대한 예술가의 인식과 관련지어 비판적으로 검토한다. 랑시에르는 많은 정치적 연극 예술가들이 연극의 현실적 효력을 강화하기 위해 흔히 연극에 대한 관객의 적절한 이해와 적극적인 참여를 요청하고 있다고 파악한다. 그러나 랑시에르는 앞의 연극으로서 정치적 연극은 예술가들의 정치적 신념과 의도에 맞는 획일적인 이해를 요구하며, 관객이 상대적으로 무지한 지도의 대상이라는 암묵적인 전제를 내포하고 있다는 점에서 억압적 성격을 지닌다고 비판한다. 또한 행함의 연극으로서 정치적 연극은 관객이 배우와 함께 연극에 직접적으로 참여하여 연극뿐만 아니라 연극이 가리키는 현실에 대한 능동적 태도를 함양하

기를 기대하지만, 이는 관객의 관조가 참여와는 달리 수동적이고 방관적인 행위에 불과하다는 이분법적 편견에서 비롯하고 있다고 랑시에르는 지적한다.

3장에서는 랑시에르가 생각하는 정치가 무엇이며 예술이 정치와 맺을 수 있는 관계가 무엇인지를 보다 세부적으로 살펴봄으로써, 새로운 관점에서 연극의 정치성, 그리고 그에 있어 관객의 역할을 고찰한다. 랑시에르는 감성의 분할이라는 개념을 제시하며, 인간의 정치 공동체가 심층적으로는 감각적인 차원에서 불평등하게 질서화되어 있고, 이 획정된 질서에 개입하여 평등을 가시화하는 행위가 정치적인 것이라고 주장한다. 정치와 마찬가지로 감성의 분할 원리와 결부된 예술 영역에 각각 윤리적 예술 체제, 재현적 예술 체제, 그리고 미학적 예술 체제라는 예술 식별의 기준들이 존재한다고 보는 랑시에르는 미학적 체제에서 예술과 정치가 불가분한 것이 된다고 강조한다. 이 체제에 기반하는 예술은 사회적 유용성이나 예술적 적합성의 기준을 충족시키는 대신 관객의 비일상적이고 이질적인 미적 경험을 가능케 하며 예술과 현실을 대하는 관습적이고 고착화된 사고의 틀에 균열을 냄으로써 정치적 예술을 실현한다는 것이다.

4장에서는 랑시에르의 논의를 토대로 미학적 체제의 예술이자 정치적 예술의 사례로서 월슨 연극의 특징들을 검토한다. 현실의 사안이나 그에 대한 정치적 신념을 직접적으로 드러내지 않고 지극히 예술적 실험에 치중하는 월슨의 연극은 대개 비정치적이라 규정되고 그런 점에서 비판을 불러일으키기도 했다. 또한 이미지 연극이라 지칭되는 그의 연극은 통상적인 관점의 정치적 연극이 관객에게 앎이나 행함을 요청하는 것과는 달리 전형적인 봄의 연극이라고 할 수 있다. 이렇게 흔히 사람들이 말하는 정치적 연극의 요소들을 갖지 않음에도 불구하고, 월슨의 연극은 전통적인 예술적 위계와 경계를 다양한 층위에서 해체하고 재편한다는 점에서 랑시에르의 관점에 따라 새로운 차원에서 정치적 의의를 지닌다고 평가될 수 있다.

그 기원에서부터 인간의 공동체와 밀접한 관련을 맺어온 연극은 그

것이 사회적으로 어떤 문제의식을 드러내며 어떤 메시지를 주는가에 따라 정치성을 부여받아 왔다. 그런 점에서 예술적 실험의 혁신성에 주목하여 예술의 정치를 새롭게 조망하는 랑시에르의 논의는 일견 전복적으로 다가올 수 있고 그 유효성에 대한 물음들도 제기될 수 있다. 특히 현실의 사안을 주제로 삼는 연극이나 관객의 참여를 요청하는 연극의 존재 가치를 폄하한다는 지적이 제기되기도 한다. 그러나 랑시에르가 그러한 연극들을 전면적으로 부정한다고 이해할 수 없다. 그가 거부하는 것은 연극의 주제 그 자체라기보다 그것을 형상화하는 구태의연한 형식이며, 관객의 공동 참여가 공동체적이고 정치적인 효력을 발휘할 수 있다는 근거 부실한 신념인 것이다. 또한 그의 논의는 일반적인 관점에서 정치성이 약화되거나 부재하다는 이유로 비판의 대상이 되어 온 연극들에 새로운 측면의 정치적 잠재력을 발견하는 기회를 마련한다는 점에서 유의미성을 지닌다고 할 수 있다.

주요어 : 자크 랑시에르, 로버트 윌슨, 연극의 정치성, 연극 관객
학 번 : 2011-20097

목 차

1. 서론	1
2. 기성 정치적 연극의 비정치적 측면	8
2.1. 앓의 연극: 관객의 무지에 대한 가정	11
2.2. 행함의 연극: 관객의 수동성에 대한 가정	21
3. 미학적 체제에서 연극의 정치적 가능성	33
3.1. 정치의 재규정: 감성의 분할과 평등의 무대화	33
3.2. 예술과 정치의 불가분성: 미학적 체제의 예술	41
3.3. 메타정치로서의 관객의 미적 경험	47
4. 비정치적 연극의 정치성: 로버트 윌슨의 연극을 사례 로	57
4.1. 봄의 연극과 정치: 평등의 스펙터클	57
4.2. 시간 감각의 재분할	68
4.3. 공간 감각의 재분할	75
4.4. 언어 감각의 재분할	81
5. 결론	87
참고문헌	92
Abstract	98

그 림 목 차

[그림 1] 선을 활용한 무대 공간의 구성	77
[그림 2] 빛과 색을 활용한 무대 공간의 구성	79
[그림 3] 배우를 활용한 무대 공간의 구성	81
[그림 4] 무대 공간의 구성 요소로 등장하는 언어(문자)	85

1. 서론

본 논문은 프랑스의 미학자이자 정치철학자인 자크 랑시에르(Jacques Rancière, 1940~)의 관점에서 연극의 정치성을 재탐색하려는 시도이다. 고대 그리스 시대 이래로 연극은 정치와 밀접한 연관 관계를 맺는 것으로 간주되었다. 만일 연극이 다른 어떤 예술 장르보다 정치성을 분명하게 드러낼 수 있다면, 그 이유는 연극의 주요 요소인 언어와 관객의 존재와 관련되어 있을 것이다. 연극의 언어는 음악의 소리나 회화의 선과 색, 무용의 움직임과 달리, 명시적인 의미 작용을 한다. 모든 정치적 연극이 직설적 언어를 사용하는 것은 아니지만, 예술가는 언어를 통해 자신의 정치적 관점이나 신념을 구체적으로 설명하고 설득할 수 있게 된다. 또한 연극의 관객은 문학의 독자와 달리 개인이 아닌 집단으로 존재하고, 영화의 관객과 달리 연극이 예술로 완성되는 바로 그 현장에 예술가와 공존한다. 예술가가 집단으로서의 관객을 직접적으로 대면하는 이 같은 상황은 흔히 연극을 현실 공동체의 축소판에 비유되게 하는 한편, 사회적 공론장이나 정치적 연단, 때로는 정치적 집회로도 기능할 수 있게 한다.¹⁾

이처럼 언어와 관객이라는 두 요소를 적극적으로 활용한 정치적 연극의 사례로 1960년대 말 미국의 실험 연극 집단인 리빙 시어터(Living Theatre)의 작업을 들 수 있다. 이를테면 《이제는 낙원으로!(Paradise Now!)》(1968)에서 그들은 관객을 노려보며 소리쳤다. “연극을 해방시켜라, 존재를 해방시켜라, 삶을 해방시켜라. [...] 아무것도 하지 마라. 존재하라. 우리가 그리는 사회에서는 누구나 자유롭게 때문이다.”²⁾ 또한 그들은 관객에게 이른바 해방의 행위에 적극적으로

1) 프랑스의 철학자 알랭 바디우(Alain Badiou)는 연극을 가장 정치적인 예술이라고 주장한다. 그에 따르면, 연극의 관객은 ‘군집한 대중’으로, 관객의 존재로 인해 연극은 정치적 집회이자 정치적 사건이 될 수 있다. Martin Puchner, *The Drama of Ideas : Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (New York : Oxford University Press, 2010), p. 192 참조.

동참할 것을 촉구했다. 관객은 대개 사회적 구태에 찌든 경멸과 구제의 대상이었고, 배우는 적대적인 말과 행동으로 관객을 자극하여 연극에 대한 참여와 의식의 변화를 함께 이끌어내려 했다. 이렇게 그들은 자유와 해방이라는 연극의 메시지가 구체적이고 직접적인 형태로만 전달되고 기입될 수 있다고 생각했다. 그러나 리빙 시어터는 자신들의 의도대로 관객이 반응하지 않고 그러므로 해방의 목적 또한 그러한 연극을 통해서만 달성될 수 없음을 깨닫고 좌절했으며, 결국 1970년 스스로 해산하는 결과를 초래하고 말았다.

오늘날의 연극계에는 리빙 시어터와 같이 직접적인 방식을 선택하고 급진적인 성향을 띠는 정치적 연극들을 흔히 찾아볼 수 없다. 이데올로기의 종언과 사회주의의 몰락, 그리고 정보기술과 영상예술이 현실을 지배하는 상황에서 많은 극작가와 연출가들은 정치에 개입하는 수단으로서 연극의 힘에 대해 회의적 시각을 갖게 된 것으로 보인다. 또한 후기 구조주의의 해체 전략으로 인해 연극의 유기적 구조가 붕괴되고 그 내용적 의미와 주제가 불분명해짐으로써, 연극의 탈정치화 경향은 점차 심화되고 있다.³⁾ 패트리스 패비스(Patrice Pavis)는 해체를 주요 양상으로 하는 포스트모더니즘의 영향 아래 오늘날의 연극에서 역사적 관점이 부재하고 이념적·정치적 성격이 퇴보하는 것은 부정할 수 없는 사실이라고 주장한 바 있다.⁴⁾ 이러한 비정치적 연극의 한 갈래에 로버트 윌슨(Robert Wilson)을 비롯한 실험 연극들이 존재한다. 윌슨의 연극에서는 리빙 시어터 류의 연극들과는 달리 명시적인 언어를 찾기 어렵고 관객과의 접촉도 부재하며, 철저히 형식주의적인 실험만이 부각된다. 이처럼 현실 사회에 대한 직접적 관심이나 정치적 입장을 배제한 채 예술적 실험에만 집중하는 윌슨의 연극과 같은 작품들은,

2) Christopher Innes, 『아방 가드 연극의 흐름 : 1982-1992』, 김미혜 옮김, 서울 : 현대미학사, 1997, p. 298.

3) Philip Auslander, "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre", *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 1, 1987, p. 21.

4) Patrice Pavis, "The Classical Heritage of Modern Drama : The Case of Postmodern Theatre", trans. Loren Kruger, *Modern Drama* 29, 1986, p. 18.

연극이 여전히 정치적 화두를 던지고 사회적으로 유효한 의미를 생산해야 한다고 믿는 이들에게 비판과 경계의 대상이 된다. 대표적으로 요하네스 버링거(Johannes Birringer)는 광범위한 형식주의적 해체가 이루어지는 동시대 연극의 현상은 단순히 비정치적일 뿐만 아니라 엘리트나 부르주아 계층의 취향을 충족시킨다고 비판의 날을 세웠다.⁵⁾

지금까지 일반적으로 정치적 연극은 사회적 불평등으로부터 인간을 해방하려는 목적의식에 입각해서 특정한 사회적·정치적 사안을 무대화하며 억압적인 것은 무엇이고, 해방적인 것은 무엇인지에 관해 관객과 문제의식을 공유함으로써 현실적인 사회 변화를 추구하는 것이라고 간주되었다. 그럼에도 연극이 그러한 현안의 해결에 실질적으로 기여한 사례가 극히 드물다는 점에서 볼 때, 연극이 연극과 분리된 또 다른 영역으로서 정치의 문제를 다루는 것이 과연 유효적절한 해방의 방편인가에 대해 의문을 제기할 수 있다. 연극이 정치의 영역에 집요한 관심을 나타냄에도 불구하고 그 실효성이라는 측면에서 궁극적인 목적을 성취할 수 없다면, 연극이 인간의 해방을 도울 수 있는 길은 사실상 없다고 해야 하는가? 월슨에서와 같이 연극이 정치의 영역을 다루지 않는 경우, 일반적으로 말하는 정치성은 완전히 결여되며 그런 의미에서 현실 공동체의 일부로서의 자신의 존재 의의 또한 상실하거나 약화시키게 되는 것일까?

본 논문은 이러한 문제의식에서 출발하여 연극과 정치의 관계에 대한 문제를 랑시에르의 철학에 입각하여 새롭게 조망해보고자 한다. 예술과 정치의 관계에 대한 랑시에르의 독특한 관점은 최근 국내·외 학계에 상당한 반향을 일으키고 있다. 특히 국내에서는 2008년 랑시에르의 미학 관련 저작이 처음으로 번역되어 소개된 이래⁶⁾ 두 차례의 방한

5) Johannes Birringer, "Postmodern Performance and Technology", *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No. 2/3, 1985, p. 23.

6) 현재까지 국내에 번역서로 출간된 랑시에르의 미학 관련 서적은 『감성의 분할』(2008), 『미학 안의 불편함』(2008), 『문학의 정치』(2009), 『영화 우화』(2012), 『이미지의 운명』(2014) 등이 있다. 그 밖에 번역되지 않은 저작으로는 *Mallarmé, La Politique de la Sirène*(1996), *La Chair*

강연이 이루어지면서⁷⁾, 시와 소설 등 문학 영역과 미술 및 영화 영역에서 예술의 정치성과 관련하여 랑시에르에 대한 연구가 활발하게 이루어지고 있다.⁸⁾ 그럼에도 연극 분야에서 랑시에르의 논의를 본격적으로 고찰한 연구는 지금까지도 지극히 빈약한 수준이라고 할 수 있다. 연극의 관객을 주제로 한 몇몇 학술 논문에서 이른바 ‘해방된 관객’

des Mots, Politique de L'écriture(1998), *La Parole Muette*(1998), *Les Écarts du Cinéma*(2011), *Bela Tarr, Le Temps D'après*(2011), *L'inconscient Esthétique*(2001), *Le Spectateur Emancipé*(2008), *Aisthesis: Scènes du Régime Esthétique de L'art*(2011), *Figures de L'histoire*(2012) 등이 있다. (박기순, 「자크 랑시에르, 잊혀진 이름의 귀환 -국내의 랑시에르 연구 현황」, 『역사비평』, 2013년 겨울 호(통권 105호), p. 359 참조.)

- 7) 서울대학교에서 ‘민주주의와 인권’ (2008. 12. 2)과 ‘테러가 뜻하는 것’ (2008. 12. 5)을 주제로, 홍익대학교에서 ‘감성적 전복’ (2008. 12. 3)을 주제로, 중앙대에서 ‘현대세계의 정치적 주체화 형태들’ (2008. 12. 4.)을 주제로 강연이 개최되었다.
- 8) 문학 분야 박사학위 논문으로는 「오정희 소설의 젠더정치성 연구」(최수완, 이화여대, 2013), 「공동체와 시적 상상력 : 창작시 「흐린 책」 외 71편의 창작실제」(김종일, 단국대, 2014), 「1960년대 소설의 정치철학적 연구」(김영삼, 전남대, 2015), 「1910년대 최남선 잡지 서사의 근대적 가치 연구」(전용숙, 대구대, 2015) 등이 있으며, 석사학위 논문으로는 「김수영 시론의 정치성 연구」(강소희, 전남대, 2011), 「서기원 소설의 주체 연구 : 몸의 정치성을 중심으로」(이은선, 이화여대, 2011), 「이효석 소설의 정치성 연구」(강아람, 이화여대, 2012), 「랑시에르의 미학으로 다시 읽는 『광막한 사르가소 바다』」(주기화, 건국대, 2012), 「김연수 소설의 정치성 연구」(김지원, 고려대, 2012), 「『천변풍경』의 정치성 연구」(임미주, 서울대, 2013), 「황석영 소설의 정치성 연구」(최다정, 이화여대, 2014) 등이 있다. 미술 분야의 석사학위 논문으로 「시간의 겹을 통한 아우라, 나의 피그말리온」(권구희, 이화여대, 2013), 「토마스 허쉬호른 작품에 나타난 시각적 표상과 민주주의의 비판적 모색」(현오아, 홍익대, 2013), 「초현실주의 회화의 현실관 연구 : 살바도르 달리와 르네 마그리트를 중심으로」(이기원, 성균관대, 2014), 「공공미술에 대한 비판적 연구 : 자크 랑시에르의 공동체와 예술의 관계를 중심으로」(박유리, 홍익대, 2015), 「사운드 아트와 미학 : 공간과 소리의 연구」(이가은, 홍익대, 2015), 「니콜라 부리오의 미술이론 연구 : 관련 작품 분석을 중심으로」(김순아, 명지대, 2015), 「성별의 정치학과 불화의 미학 : 《여성국극 프로젝트》를 중심으로」(정은영, 이화여대, 2015) 등이 있다. 한편, 영화 분야의 박사학위 논문으로는 「영화 분야에서 역사의 유령과 영화사의 뮤지올로지 : 장 퉁 고다르의 《영화사》를 중심으로」(김성욱, 중앙대, 2009) 등이 있다.

에 관한 랑시에르의 논의가 부분적으로 언급된 바 있지만, 그나마 본격적으로 랑시에르를 다룬 연극 분야의 논문은 김검섭의 「브레히트의 독자, 랑시에르 - “불화”의 연극과 리얼리즘 갱신」⁹⁾과 이경미의 「연극의 정치성에 대한 새로운 접근」¹⁰⁾, 두 편 정도에 불과하다. 특히 후자의 논문은 랑시에르의 관점에서 연극의 정치성을 재탐색한다는 점에서 본고와 유사한 관심에서 출발하지만, 랑시에르에 대한 이해에 있어서 다소 불충분한 지점이 있는 것으로 보인다. 이를테면 저자는 새로운 정치적 연극이란 정치적 사안에 관한 설득의 장이 아닌 질문과 토론의 장이 되어야 하며, 일체의 사회적 관습을 비판하거나 고발하고 폭로해야 한다고 주장한다. 또한 배우와 관객의 직접적인 접촉을 통해 관객의 감각을 자극함으로써, 관객은 수동적이지 않고 능동적인 존재, 나아가 정치적 주체로 거듭날 수 있다고 강조한다. 그러나 이러한 설명 방식은 예술의 정치나 관객 해방에 대한 랑시에르의 관점과는 다른 측면을 갖고 있다.

이처럼 연극 영역에서 랑시에르의 논의가 제대로 소개되지 못한 현 단계에서, 본고는 예술과 미학, 정치철학, 그리고 교육학에 이르는 그의 저작들을 두루 검토함으로써, 일반적인 관점과는 다른 차원에서 연극의 정치적 가능성, 다시 말해 인간의 해방에 일조할 수 있는 연극적 방식의 단서를 발견하고자 한다. 정치의 문제를 다루지 않고도 정치적인 수 있다는, 말하자면 ‘비정치적으로 정치적’일 수 있다는 역설적인 연극의 정치성을 규명하는 랑시에르의 논의는 월슨의 연극과 같이 이제껏 비정치적이라는 점에서 비판의 대상이 되었던 연극들의 가치를 재평가하는 데 커다란 시사점을 던져주며, 연극의 정치성 개념을 재고할 수 있는 기회를 제공하기 때문이다.

예술과 정치에 관한 랑시에르의 포괄적인 논의를 연극 영역에 접목

9) 김검섭, 「브레히트의 독자, 랑시에르 - “불화”의 연극과 리얼리즘의 갱신」, 『인문과학연구』, Vol. 20, 대구가톨릭대학교 인문과학연구소, 2013.

10) 이경미, 「연극의 정치성에 대한 새로운 접근-실험을 통한 감각의 분할과 타자의 현시」, 『한국연극학』, Vol. 48, 한국연극학회, 2012.

시킬 수 있는 단초는 ‘해방된 관객’ 논의에서 발견된다. 그는 연극의 정치성에 관한 논의의 중심에 관객이 있다고 보는 한편, 관객에 대한 잘못된 인식으로 인해 정치적 연극에 대한 기존의 관점에 커다란 한계가 있다고 비판한다. 특히 그는 정치적 연극의 특징적인 전략 중 하나인 관객과의 직접적인 교류, 다시 말해 관객 참여의 문제를 지적한다. 정치적 연극 예술가들은 흔히 관객이 배우와 함께 연극에 참여함으로써 자신들의 목적을 효과적으로 달성할 수 있다고 가정하지만, 이 가정에는 예술가에 대한 관객의 열등성이 전제되어 있다는 것이다. 다른 한편, 랑시에르가 예술과 정치를 직결시키는 토대로 작용하는 ‘감성의 분할’ 개념은 예술의 정치가 관객의 감성적(감각적) 경험을 통해 실현될 수 있다는 결론으로 나아간다. 따라서 예술의 정치에 관한 랑시에르의 논의는 연극 영역에 한정된 것은 아니지만, 연극의 정치성에 대해 새롭게 접근할 수 있는 기회뿐만 아니라, 정치적 연극의 결정적인 한계로 지적된 관객에 대한 부정적 인식을 전환할 수 있는 중요한 계기 또한 마련하는 것이다. 이를 통해 본고는 그간 비정치적이라고 평가되어 왔던 로버트 윌슨의 연극에서 새로운 정치적 가능성을 모색하고자 한다.

이상의 논의를 위해 본고는 다음과 같이 구성될 것이다. 먼저 1장에서는 랑시에르가 포착하는 기성 정치적 연극의 한계를 관객 인식의 측면에서 비판적으로 검토한다. 특히 랑시에르의 교육학적 성찰과 정치철학적 사유의 결과를 바탕으로 관객의 무지와 수동성에 대한 정치적 연극의 암묵적인 가정이 반박될 것이다. 다음으로 2장에서는 랑시에르의 관점에서 정치의 의미, 그리고 예술의 정치적 의의를 탐색하는 한편, 예술의 그러한 정치적 의의를 갖기 위한 최종 국면으로서 관객의 감성적(미적) 경험의 방식을 제시한다. 여기서는 특히 예술을 평가하는 잣대로서 사회적 유용성의 기준과 예술적 적합성의 기준이 비판적으로 검토된다. 그리하여 두 가지 기준과 무관하게 사회적 목적을 갖지도 사회적 현실을 관습적으로 재현하지도 않는 연극의 정치적 가능성을 타진할 것이다. 마지막으로 3장에서는 랑시에르의 논의를 뒷받침하기 위

한 본격적인 사례로서, 로버트 월슨의 연극을 검토한다. 이른바 ‘이미지 연극’의 대표 주자로 알려져 있는 월슨의 연극은 대체로 정치적 색채가 완전히 배제된 것으로 비판받아 왔지만, 랑시에르의 논점을 통해 규범화된 인간의 의식을 해방할 수 있는 새로운 관점의 정치적 연극으로 고려될 수 있다는 점을 밝힐 것이다.

2. 기성 정치적 연극의 비정치적 측면

연극의 정치성은 어떻게 결정되는가? 랑시에르는 『해방된 관객 *The Emancipated Spectator*』에서 전통적으로 연극의 정치적 함의를 판단하는 일반적인 준거로 합리성(rationality) 모델이 존재하며, 이 모델의 핵심에 관객 문제가 자리하고 있다고 진단한다.¹¹⁾ 그가 말하는 정치적 연극의 합리성 모델이란 현실 세계에 영향을 주겠다는 예술가의 의도가 결과적으로 실현될 수 있다는 추론적 인과관계에 기반한다. 다시 말해 이 모델은 특정한 연극적 기법과 장치들을 활용하여 현실의 사안을 연극으로 재현할 때, 관객이 예술가가 의도한 대로 연극을 해석함과 동시에 현실 인식에 변화를 일으키고 나아가 실제로 현실에 개입하여 변화를 일으킬 것이라는 정치적 연극의 이상이라고 할 수 있다.¹²⁾ 이 모델에 따르면, 관객은 그러한 인과관계를 구체화하는 일차적인 대상이자 연극과 현실을 이어주는 핵심적인 매개이다. 따라서 여기서는 예술가의 의도를 실현시키고 연극이 사회적·정치적 효력을 갖기 위한 선행조건으로서, 현실 세계를 구성하는 관객의 관점과 태도의 변화는 매우 중요하게 고려된다. 그런데 랑시에르는 기성 정치적 연극이 관객에게 변화를 요청하는 배경에 관객 행위에 대한 뿌리 깊은 편견이 내재되어 있다고 지적한다.

11) Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (New York : Verso, 2009), p. 2.

12) 본고에서 반복적으로 언급되는 연극과 현실 사이의 추론적 혹은 논리적 인과관계라는 개념은 다음과 같은 가정을 의미한다. “이 논리는 다음과 같은 사실을 가정한다. 관객이 보는 것은 [...] 예술가의 의도에 따라 형성된 일련의 기호들이다. 관객은 이러한 기호들을 인식함으로써 우리를 둘러싼 세계에 대한 특정한 독해로 유도되며, 그 결과 특정한 근접성 혹은 거리를 느끼게 되고, 종국적으로는 작가가 만들어낸 상황에 개입하게 된다”, “무대 위 몸이 행하는 공연으로부터 관객들의 마음에 나타나는 효과, 그리고 연극 밖 그들의 행위에 나타나는 결과들에 나타나는 직접적 관계의 가정” Rancière, *Dissensus : On Politics and Aesthetics*, edited and trans. Steven Corcoran (New York : Continuum, 2010), pp. 135-6.

비판자들은 관객이 된다는 것이 두 가지 이유에서 나쁘다고 한다. 첫째, ‘봄(viewing)’은 ‘앎(knowing)’의 반대이기 때문이다. 관객은 이 외형의 제작 과정에 관해, 또 그것이 감추고 있는 현실에 관해 무지한 상태에서 그 앞에 놓여 있다. 둘째, ‘봄’은 ‘행함(acting)’의 반대이기 때문이다. 관객은 움직이지 않고 수동적으로 자리에 앉아 있다. 관객이 된다는 것은 곧 아는 능력과 행하는 능력 모두로부터 분리된다는 것이다.¹³⁾

봄은 관객의 고유한 지각 방식으로 관객이 연극을 수용하는 기본적인 행위이다.¹⁴⁾ 그런데 위 인용문은 봄이 앎과 행함에 대하여 대립될 뿐만 아니라 열등한 행위로 간주되어 왔음을 시사한다. 만일 봄이 열등한 행위로 간주된다면, 보는 자로서의 관객은 열등한 존재가 될 것이다. 랑시에르에 따르면, 합리성 모델에 의존한 정치적 연극을 시도하는 예술가들은 관객에게 봄을 넘어 앎과 행함에 이르기를 요청해왔다.

여기서 앎이란 무엇인가? 일반적으로 관객은 연극의 창작 과정에 가담하지 않으므로, 연극이 상연되기까지의 사정 전반에 관해 잘 알고 있다고 할 수 없다. 또한 관객은 연극이 재현하는 현실과 그 현실의 문제적 측면에 대하여 극작가나 연출가와 동일한 지식을 갖추고 극장에 나온다고 할 수 없다. 그 현실에 관해 전혀 모를 수도 있고, 다르게 알 수도 있기 때문이다. 즉 앎이란 연극, 그리고 연극이 다루는 현실에 대한 지식을 가리키며, 정치적 연극 예술가들은 이 지식을 획득할 것을

13) Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 2

14) 이와 같은 사실은 연극 혹은 연극이 상연되는 장소를 의미하는 단어 ‘theatre’의 어원에서도 확인할 수 있다. theatre는 ‘보는 장소’를 의미하는 그리스어 ‘theatron’에서 유래한다. ‘보다’를 뜻하는 동사 ‘theaomai’의 어근 ‘thea-’에 장소를 뜻하는 접미사 ‘-tron’이 붙어 ‘theatron’이 형성된 것이다. 전통적으로 연극과 관객은 주로 봄(spectating)이라는 지각 방식을 통해 매개된다고 인식되어 왔으며, 따라서 연극은 봄의 대상(spectacle), 관객은 봄의 주체(spectator)가 된다.

관객에게 요청한다. 그렇다면 행함이란 무엇인가? 랑시에르가 말하는 행함은 연극에서의 행동, 연극에 대한 직접적이고 물리적인 참여라고 할 수 있다. 일반적으로 극장 안에서 행동하는 자는 배우이고, 관객은 자신의 행동을 자제하는 대신 배우의 행동에 주목함으로써 연극의 순조로운 진행에 협조한다. 그리하여 일부의 연극 예술가들은 배우의 동적인 상태가 능동성(activity)을 나타낸다면, 관객의 정적인 상태는 단순한 비활동성(inactivity)이라기보다 수동성(passivity)을 암시한다고 간주한다. 따라서 그들은 관객에게 배우와 더불어 행함에 가담할 것을, 즉 적극적인 참여를 통해 수동성을 극복할 것을 요청한다.

이렇게 정치적 연극 예술가들 사이에는 관객의 앎과 행함을 통해 자신들이 상정한 합리성 모델이 구체화될 수 있다는 믿음이 존재해 왔다고 랑시에르는 주장한다. 이런 믿음 속에서 관객의 봄은 앎(지식)이나 행함(능동성)에 대하여 상대적으로 ‘무지’와 ‘수동성’을 함축한 수용 행위로 간주된다는 것이다. 그는 봄에 내재된 무지와 수동성이 긍정적이지도 부정적이지도 않은 중립적인 상태가 아니라, 지식과 능동성으로 변화되어야 하는 미개발의 상태, 열등한 상태로 인식된다는 데 문제가 있으며 바로 이 문제가 일반적인 관점의 정치적 연극에 결정적인 한계를 발생시킨다고 본다. 관객을 무지와 수동성의 상태에서부터 해방시키려는 노력이 역으로 관객에 대한 하나의 억압적 기제로 작용하기 때문이다. 이러한 그의 관점은 어느 정도로 타당한 것일까? 그의 말대로 정치적 연극은 관객의 봄을 부정하는 대신 앎과 행함을 추구해 왔는가? 정치적 연극이 앎 그리고/또는 행함의 연극이었다고 한다면, 그것에는 어떤 한계와 문제점들이 내포되어 있는가? 그 문제점들에는 관객에 대한 억압이라는 문제 또한 포함되는가? 이 장은 랑시에르의 논의를 따라 이러한 질문들에 답변을 시도함으로써 기성 정치적 연극을 관객 인식의 측면에 중점을 두어 비판적으로 검토하고자 한다.

2.1. 얇은 연극: 관객의 무지에 대한 가정

서구 연극사를 들춰 보면 사회적·정치적 공론장이기를 자청했던 연극들을 드물지 않게 찾아볼 수 있다. 때로는 기성 사회에 대한 찬동과 옹호, 때로는 그에 대한 비판과 조롱, 폭로와 공격, 때로는 새로운 사회에 대한 희구의 흔적들이 그런 연극들에 담겨 있었다. 그리스 연극은 그 자체가 종교적·문화적·정치적 행사로서 국가에 의해 기획되었으며, 셰익스피어의 역사극은 정치적 질서 수호와 군주의 덕목을 주제로 삼았다. 중산층과 성직자의 허영과 위선을 풍자했던 몰리에르는 연극의 목적이 사회를 비판하고 인간의 성품을 교정하는 데 있다고 보았고, 계몽주의가 전 유럽을 지배했던 18세기 후반, 볼테르, 디드로, 레싱과 같은 작가들에게 연극은 합리적인 통치 질서를 구현하기 위해 타락한 정치 지도자를 심판하는 ‘재판정’ 이자, 시민의 도덕적 성숙을 도모하는 ‘미덕의 학교’ 였다.¹⁵⁾ 20세기 초 프롤레타리아의 의식 개조 및 애국심 양양을 위해 복무했던 선동·선전극에 이어, 피스카토르와 브레히트의 연극 또한 계급 투쟁과 정치적 혁명의 수단이었다는 점은 널리 알려져 있다. 정치적 연극의 범주에서 흔히 거론되는 대안 연극, 노동 연극, 지역 연극, 급진 연극, 전위 연극 등의 사례를 열거하자면 끝이 없을 것이다. 시대마다 작가마다 정치적 신념도 세계관도 다양하게 드러난다. 따라서 정치적 연극을 정의하거나 범주화하는 일은 상당한 시간과 노력을 필요로 하는 복잡하고 어려운 일이다.

그런데 많은 연극 이론가들은 정치적 연극의 공통적인 특성으로 관객의 얇, 즉 지적 이해를 필요로 한다는 점을 언급한다. 바즈 커쇼(Baz Kershaw)는 정치적 연극을 “이데올로기적 교류(ideological transaction)” 라고 규정하며, 이데올로기의 틀을 따라 “코드화

15) Jean-Jacques Roubine, 『연극 이론의 역사 : 17세기 고전극 이론에서부터 20세기 브레히트·아르토에 이르기까지』, 김애련 옮김, 서울 : 폴리미디어, 1993, p. 91.

(encode)” 된 연극적 기표들을 관객이 “해독(decode)” 함으로써 완성된다고 보았다. 연극의 정치적 목적과 의도가 관객의 적합한 이해와 해석에 의해 비로소 구체화된다는 것이다.¹⁶⁾ 정치적 연극의 핵심이 “프로파간다(propaganda)” 라고 파악한 에릭 벤틀리(Eric Bentley)의 관점도 같은 맥락에서 검토될 수 있다.¹⁷⁾ 그에 따르면, 정치적 연극은 다양한 양식으로 이루어질 수 있지만, 기본적으로 특정한 정치적 관점을 관객에게 알리고 이해시키고 설득하는 데 일차적인 목적을 둔다. 특히 마이클 커비(Michael Kirby)는 연극과 정치를 둘러싼 혼란스러운 상황들을 정리하면서, 정치적 연극은 다른 무엇보다 관객의 이해를 필요로 하는 ‘지적 연극’ 이라고 말한다.

정치적 연극은 지적 연극이다. 그것은 흔히 특정한 정치적 입장을 공격하거나 지지하기 위하여, 정치적 발상과 개념을 다룬다. 정치적 연극은 문학적 연극인데, 이는 꼭 단어들 그리고/또는 대본이 있어서가 아니라, 작품의 모든 요소들이 [정치적으로] 상징적인 의미들을 보조하고 지지하고 강화하기 때문이다. 정치적 의미는 관객에 의해 “이해/독해(read)” 되어야 한다.¹⁸⁾

요컨대 정치적 연극은 랑시에르의 인식과 같이, 어떤 방향과 방식으로든 연극과 연극이 다루는 현실에 대한 관객의 이해, 즉 앎을 요청하는 지적 연극의 성격을 띠다고 할 수 있다. 그런데 랑시에르는 “이

16) Baz Kershaw, *Politics of Performance : Radical Theatre as Cultural Intervention* (London : Routledge, 1992), p. 16.

17) Eric Bentley, “Writing for a Political Theatre”, *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No. 2/3, 1985, pp. 45-46. ‘propaganda’의 어원은 ‘접목(接木)하다’를 뜻하는 라틴어 ‘propagare’의 과거분사형 ‘propagatus’이다. 1622년, 로마 가톨릭 교회가 이 용어를 포교와 전도의 의미로 사용한 것이 오늘날의 설득의 하위 개념으로서 ‘선전’이라는 의미의 직접적 기원이 되었다.

18) Michael Kirby, “On Political Theatre”, *The Drama Review : TDR*, Vol. 19, No. 1, 1975, p. 30.

‘이해하다’라는 슬로건이 바로 모든 악의 근원”¹⁹⁾이라고 힘주어 말한다. 그는 일찍이 『무지한 스승』을 통해, 학생들의 ‘이해’를 둘러싼 스승들의 ‘오해’를 비판한 바 있다. 이는 스승에 ‘의해’ 학생이 앞을 이룰 수 있다는 통속 교육의 논리에 대한 비판이며, 스승에 ‘의하지 않고도’ 학생의 앞이 가능하다는 논지로 연결되었다. 이렇게 교육 영역에서 이루어진 비판적 성찰의 결과를 연극 영역에 접목시키려는 랑시에르의 시도가 바로 『The Emancipated Spectator』인 것이다.²⁰⁾ 그렇다면 통속 교육에서 발견된 ‘이해’의 문제는 어떤 측면에서 지적 연극으로서의 정치적 연극을 비판할 수 있는 논점들을 제공하는 것일까?

통속 교육에서 학생의 이해는 스승의 ‘설명’을 통해 이루어진다. 이미 정돈된 책의 내용(지식)을 더 이해하기 쉽도록 학생에게 설명하는 것이 우리가 익숙하게 생각하는 스승의 본분이다. 랑시에르는 통속 교육의 주요 방식인 설명을 중점적으로 비판하는데, 그 이유는 설명의 기술이 곧 “거리의 기술”이라고 생각하기 때문이다.²¹⁾ 그에 따르면, 설명에 전제된 첫 번째 거리는 책(지식)과 학생 간의 지적 거리이다. 스승은 설명을 통해 이 지적 거리를 체계적으로 좁힘으로써 학생을 지식에 이르게 한다. 두 번째 거리는 스승과 학생 간의 지적 거리이다. 스승이 지적 거리를 좁힌다는 것은 그가 책의 지적 위치와 학생의 지적

19) Rancière, 『무지한 스승: 지적 해방에 관한 다섯 가지 교훈』, 양창렬 옮김, 서울 : 궁리, 2008, p. 22.

20) 랑시에르는 이 글에서 『무지한 스승』의 내용에 상당한 분량을 할애하여 관객의 앞과 관련된 문제의 단서들을 제공하고는 있지만, 정치적 연극에서 그것이 구체적으로 어떻게 드러나는지는 적시하지 않는다. 교육 영역에서 스승과 학생 간 지적 거리가 설정되고 조정된다면, 연극 영역에서는 예술가와 관객 간 물리적 거리가 가정되고 조정된다고 파악하기 때문이다. 즉 랑시에르는 관객의 앞의 문제를 행함의 문제와 곧장 결부시키며, 『무지한 스승』에서의 결론을 하나의 대안으로 제시한다. 관객은 예술가가 고안한 앞의 방식 중 하나인 ‘행함’을 통하지 않고, 자신만의 방식으로 앞을 이룬다는 것이다. 그럼에도 불구하고 정치적 연극이 기본적으로 지적 연극이라는 측면에서, 우리는 그의 교육학적 논의에 기대어 관객의 이해 혹은 앞과 관련된 문제들을 보다 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

21) *Ibid.*, p. 17.

위치 그 둘 사이에 위치한 중간자임을 암시한다. 따라서 스승은 학생보다 지식의 위치에 가까이 있는 자, 다시 말해 지적으로 우위에 있는 자로 가정되는 것이다. 여기서 랑시에르가 말하는 지적 위치란 구체적으로 지적 능력의 위치, 즉 지능의 수준을 가리킨다.²²⁾ 요컨대 통속 교육이 채택하는 설명의 방식은 학생과 스승 간에 지적 거리를 설정하며, 이 거리는 그 자체로 학생의 지능이 스승의 지능보다 열등한 수준의 것이라는 암묵적인 전제를 내포한다. 학생은 스승의 지능에서 비롯한 설명에 의지함으로써 지식에 이를 수 있는, 상대적으로 무능력한 자로 간주되는 것이다.²³⁾

그런데 랑시에르는 지식과 학생 간의 지적 거리는 실재하는 거리인데 반해, 스승과 학생 간의 지적 거리는 전적으로 “허구”의 거리라고 주장한다.²⁴⁾ 그는 이 주장을 뒷받침할 수 있는 근거를, 설명하지 않는 스승, 즉 지식과 학생 사이에 개입하지 않는 스승이었던 조제프 자코토(Joseph Jacotot)의 교육학적 실험에서 발견했다.²⁵⁾ 자코토는 어떻게

22) 지식의 분량에 관해서라면, 스승은 분명히 학생보다 우월한 존재일 수 있다. 랑시에르가 주목하는 것은 축적된 지식의 분량이 아니라, 지식에 이르는 기본적인 원리로서 지적 능력이다.

23) 통속 교육에서 학생은 누가 설명해 주지 않으면 지식에 도달할 수 없는 자로 간주되는데 랑시에르가 보기에, 통속 교육의 방식에 내포된 더 큰 문제는 따로 있다. 바로 학생 스스로도 자신을 설명이 있어야만 지식에 도달할 수 있는 자라고 받아들이게 된다는 점이다. 이것이 바로 “바보 만들기”, 통속 교육의 폐단이다. 학생은 ‘지식’을 모르는 바보일 뿐만 아니라, 자신의 ‘지적 능력’ 또한 알지 못하는 바보로 길들여진다. 『무지한 스승』, p. 31 참조.

24) *Ibid.*, p. 19.

25) 그 간략한 내용을 알아보면 다음과 같다. 1818년 네덜란드의 한 대학에 프랑스어 교수로 부임하게 된 자코토는 난감한 상황에 부딪혔는데, 대부분의 학생들은 프랑스어를, 자코토 자신은 네덜란드어를 전혀 할 줄 몰랐기 때문이다. 직접 프랑스어를 설명할 방도가 없었던 그는 학생들에게 독학을 시키기로 했다. 『텔레마코스의 모험』이라는 책의 프랑스어 원판과 네덜란드어 번역판을 단어와 문장 별로 낱말이 비교하며 암기하도록 한 것이다. 놀랍게도 학생들은 철자법과 문법을 지켜가며 훌륭하게 프랑스어를 익혔다. 이 대학으로의 부임 전, 논리학과 고전 문헌학, 수학, 법학을 가르칠 만큼 지식의 양이 방대했던 그였지만, 이 경험을 통해 지식과 학생 사이에 설명의 방식으로 개입하지 않고도 교육이 이루어질 수 있음을 깨닫는다. 이어서

‘설명 없는 교육’을 가능하게 한 것일까? 결론을 말하자면, 자코토의 교실에서 학생을 앞에 이르게 한 것은 학생 자신의 ‘비교’ 능력이었다. 스승으로서 자코토의 역할은 학생에게 책(지식)과 책(지식)을 비교하도록 지시하고, 질문을 통해 그 결과를 되짚어 확인하는 최소한의 것이었다. 자코토, 그리고 그에 동조하는 랑시에르는 ‘설명’ 또한 기본적으로 ‘비교’의 방식이기 때문에 스승의 방식과 학생의 방식 간에 차이는 없다고 주장한다. 비교의 방식은 인간이라면 누구나, 스승과 학생 할 것 없이 본성적이고 보편적으로 소유하는 삶의 방식이자 지능의 원리라는 것이다.²⁶⁾ 그러므로 스승의 지능과 학생의 지능 간에 불평등한 위계는 실증할 수 없는 가정에 불과하며, 이 부실한 가정이 통속 교육에서 스승의 존재와 역할의 의의를 지탱하고 있다고 랑시에르는 비판하는 것이다.

통속 교육의 스승에 대한 비판은 이른바 정치적 진보론자들에 대한 비판으로 이어진다. 랑시에르가 보기에, 진보론자들은 시민의 평등과 자유, 그리고 해방을 위해 “지도”가 필요하며 그것이 자신들의 소명이라고 생각한다.²⁷⁾ 여기서 해방이란 평등과 자유를 제한하는 현실 세계의 억압적 질서로부터의 해방이며, 그러한 억압적 질서에 대한 무지로부터의 해방을 의미할 것이다. 그러나 시민을 지도의 대상으로 여기

자신이 전혀 문외한이었던 분야인 회화와 피아노, 네덜란드어로 변론하는 법까지 가르치는 실험을 시도, 성공한 후 1822년 『보편적 가르침. 모국어 *Enseignement universel. Langue maternelle*』라는 책을 출간하였다.

26) 설명은 ‘글’로 쓰인 지식(책)을 ‘말’로써 재조직하는, 즉 한 언어를 다른 언어로, 한 개념을 다른 개념으로 다시 풀어내는 작업이다. 하나의 지식에 대해 그에 들어맞는 또 하나의 지식을 끌어와 비슷함을 밝혀주는 것, 반대로 들어맞지 않는 것들을 끌어와 다름을 밝혀주는 것, 범주화와 구별이라는 설명의 방식은 근본적으로 비교의 방식을 바탕으로 한다. 랑시에르는 ‘보편적 가르침’으로서 비교에 의한 교육 방식을 제안한 자코토에 기대어, 비교라는 지능의 원리는 근원적인 차원에서 인간의 지적 평등을 암시한다고 강조한다. 인간이 과연 지적으로 평등한가라는 의문이 제기될 수 있는데, 랑시에르가 평등하다고 주장하는 것은 지능의 결과가 아니라 지능의 원리라는 점에 주목할 필요가 있다. 다시 말해 지식의 성취 정도가 평등하다는 것이 아니라 지식의 성취 방식이 평등하다는 것이다.

27) Rancière, 『무지한 스승』, p. 38.

는 데서부터 지적 불평등이 암묵적으로 전제된다면, 해방의 의미는 퇴색할 수밖에 없다. 왜냐하면 그들이 시민에게 해방을 가르치며 이해시키려 드는 한, 또 다른 불평등의 굴레, 또 다른 억압적 질서를 초래하게 되기 때문이다.

그렇다면 이로부터 포착할 수 있는 정치적 연극의 문제는 무엇인가? 본 절의 서두에서 언급한 것과 같이, 지적 연극으로서의 정치적 연극은 관객에게 부조리한 현실의 단면들과 그것을 발생하게 한 심층적 구조의 모순들, 혹은 바람직한 정치 공동체의 방향이나 정치적 신념에 관해 알리고 이해시키는 연극이다. 바꿔 말해, 정치적 연극에서 관객은 예술가들이 관심을 두는 현실의 사안에 관해 알고 배우고 깨우쳐야 한다고 간주된다. 따라서 정치적 연극이 지적 연극인 한, 그것은 넓은 의미에서 교육적 성격을 띤다. 랑시에르가 기성 정치적 예술을 지배하는 합리성 모델을 비판적으로 검토하며, 이들을 교육학적(pedagogical) 모델이라고 규정하는 것은 이러한 관점에 근거한 것이다.²⁸⁾ 그렇다면 랑시에르의 관점에 따라, 정치적 연극은 예술의 형식을 빌린 일종의 정치적 교본이 되고 예술가는 스승이, 관객은 학생이 된다.²⁹⁾

교본으로 기능하는 정치적 연극은 현실 그 자체가 아닌 예술가가 이해하는 현실, 예술가가 가진 지식을 무대화하기 마련이다. 이는 관객이 그것에 관해 모르고 있거나 덜 혹은 잘못 알고 있거나, 한편으로 무감각하거나 무관심하다는 예술가들의 문제의식에서 비롯한다고 볼 수 있다. 즉 자신들은 현실의 중차대한 사안을 잘 알고 진지한 태도를 가

28) Rancière, *Dissensus*, pp. 136-137.

29) 이러한 인식은 연극이 공동체의 미덕을 함양하는 교육의 장(場)이어야 한다고 생각했던 계몽주의 극작가 볼테르의 발언에서 잘 드러난다. “참된 비극은 덕목의 학교이다. 정제된 연극과 도덕에 관한 서적 사이의 유일한 차이는 연극 속의 지침이 관심을 사로잡는 행동을 통해서 이루어진다는 것, 그리고 오직 본래 이 땅을 가르치고 하늘을 축복하기 위해서만 고안된 예술의 매혹을 통해 운색된다는 점이다.” Voltaire, *Oeuvres*, (Paris, 1877-1885) p. 505. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre : a Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, (Ithaca : Cornell University Press, 1984), p. 147에서 재인용.

지고 있으나, 관객들은 - 적어도 상대적으로 - 그렇지 않다고 가정된다. 요컨대 정치적 연극은 예술가 자신의 지식을 관객에게 일방적으로 전달하고 이해시키려 한다는 점에서, 예술가와 관객 간 지식의 위계, 다시 말해 모종의 지적 거리를 전제한 채 이루어진다고 볼 수 있다. 예술가는 부지중에 자신이 관객의 이해와 각성을 돕는 스승이자 지도자라는 자의식을 내재하고, 현실에 대한 ‘무지로부터의 해방’이라는 명목 아래 관객을 대상화하는 것이다.

정치적 연극 예술가들이 생각하는 무지로부터의 해방이란 예술가와 관객 간 지적 거리의 삭제, 다시 말해 ‘지적 평등’을 의미한다. 예술가는 관객이 현실적 문제들을 인식함에 있어 자신과 평등하게 아는 존재가 되기를 바라는 것이다. 따라서 랑시에르는 지적 거리에 대한 전제가 전적으로 악의적인 것은 아니라고 본다. 그럼에도 불구하고 랑시에르가 생각하기에 그것이 여전히 악질적인 것은 선의의 스승일수록, 유식한 스승일수록, 투철한 스승일수록, 설명이 더욱 친절하고 상세해지므로 불평등이라는 가정이 오히려 고착화되고 강화되기 때문이다.³⁰⁾ 그러므로 정치적 연극은 선의나 정의를 지향하여 지적 평등을 추구한다고 하더라도, 그것이 불평등이란 전제로부터 출발하는 결과론적이고 작위적인 평등이라는 점에서 원천적인 한계를 지닌다고 볼 수 있다.

지적 거리를 상정하는 정치적 연극의 또 다른 한계는 거리의 조정이라는 것이 대개 이상에 그치는 경우가 많기 때문이다. 통속 교육에서라면 책의 지식이나 스승의 설명에 대한 학생의 이해는 일종의 의무이고 평가의 대상이지만, 연극이나 연극에 내재한 예술가의 의도에 대한 관객의 이해는 전혀 그렇지 않다. 관객의 이해는 전적으로 임의적이며 예술가의 통제를 벗어난다. 이를테면 관객은 현실 정치를 다루는 연극임에도 불구하고 정치적 요소를 발견하지 못하기도 하고, 정치를 다루지 않는 연극임에도 불구하고 정치적으로 해석하기도 한다. 예컨대 브레히트의 연극을 정치적 각성을 위한 서사극으로 이해하지 않고, 연민과 공감을 자아내는 훌륭한 비극으로 수용하는 관객들이 존재했다.³¹⁾

30) Rancière, 『무지한 스승』, pp. 21-22.

반대로 미래주의 연극의 경우, 비정치적 태도를 고수하고 예술적 실험에 몰두했던 연출가들조차 파시즘에 공명했던 마리네티처럼 정치적 맥락에서 이해되곤 했다.³²⁾ 이렇게 관객의 이해가 임의적인 것은 예술가가 현실을 이해하고 무대화하는 관점이 전적으로 주관적인 것과 마찬가지이다. 그러나 많은 정치적 연극 예술가들은 자신의 관점에 의해 현실이 왜곡될 가능성은 숙고하지 않은 채, 관객의 이해가 자신의 이해와 일치하기를, 즉 자신이 의도한 그 지점에서 지적 거리가 좁혀지기를 기대한다. 이 기대 속에서, 관객이 보아야 하는 것은 예술가가 보게 만드는 것이고,³³⁾ 관객이 알아야 하는 것은 예술가가 알게 만드는 것이 된다.

예술가들은 그들 나름대로 관객을 가르치고 싶은 생각은 없다고 말할 것이다. 오늘날, 그들은 교훈을 주입하거나 메시지를 전달하기 위해 무대를 이용하는 것이 아니라고 부인한다. [...] 그러나 그들은 관객이 지각하고 느끼고 이해하는 것이 자신들이 연극적 예술이나 공연 속에

31) 1949년 베를린의 독일 극장에서 상연된 《억척 어멈과 그 자식들(Mutter Courage und ihre Kinder)》에 대한 관객들의 반응에 관해, 브레히트는 다음과 같이 언급한다. “언론 비평과 관객과의 토론을 통해 보건대, 많은 사람들은 억척 어멈이 그저 전쟁 통에 ‘휘말려 버리는’ ‘소시민’의 전형이라고 여기는 듯하다. ‘할 수 있는 일이 달리 없다’거나 ‘운명의 손아귀 안에서 무력하다’는 이유들로.” Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre : the development of an aesthetic*, edited. and trans. John Willett (New York : Wang, 1984), p. 220, Helen Freshwater, *Theatre & Audience*, (New York : Palgrave Macmillan, 2009), p. 48에서 재인용. 상연 당시, 억척 어멈에 감정이입하여 감동을 받거나 눈물을 흘리는 관객이 많았다고 한다. 관객이 현실을 객관적이고 비판적으로 인식하기를 바랐던 브레히트의 기대와는 달리, 관객에게는 감정이입을 초래하는 비극으로 다가왔던 것이다.

32) “이탈리아의 미래주의는 모든 것을 정치적으로 해석하는 자들로 인해 크게 고전했다. 미래주의가 공연분야에서 얻은 성취는 퇴화되었고, 거부되었으며 억압받았다. 그것은 마리네티를 비롯한 미래주의의 지도자들 중 몇몇이 파시즘을 돕는 정치적 적극성을 띠었기 때문이었다. 미래주의는 정치 운동이 아니었다. 미래주의 연극의 매우 소수만이 명시적으로 정치적인 표현을 담고 있거나 특정한 정치적 입장을 지지했다.” Kirby, *op. cit.*, p. 130.

33) Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 14.

답은 것이라고 항상 가정한다.³⁴⁾

랑시에르는 이러한 예술가들의 기대와는 달리, 관객이 알게 되는 것이 반드시 예술가가 알게 만드는 것은 아니라고 지적한다. 이는 연극과 관객 간에 존재하는 지적 거리가 예술가의 의도와 상관없이 다양한 지점에서 조정된다는 것을 의미한다. 물론 예술가가 의도한 지점에서 거리를 좁히는 관객들, 다시 말해 예술가의 의도에 부합하게 이해하는 관객이나 그렇게 이해하고자 노력하는 관객들이 존재할 수 있다. 그리고 그렇게 예술가의 인식에 동조하는 관객에 한해, 정치적 연극은 현실적 효력을 발생시킬 수 있을지도 모른다.³⁵⁾ 그러나 예술가의 의도에 따르는 관객의 이해는 많은 이해의 결과들 중 일부에 불과하다.

랑시에르는 예술가의 의도로부터 “자율적인 실체”³⁶⁾인 연극에 대해 관객의 자유로운 봄과 얹이 함께 일어난다고 본다. 여기서의 얹은 『무지한 스승』에서 언급된 것과 같은 비교에 의해 일어난다. 관객은 자신이 이미 알고 있는 것들 - 예술, 정치, 그 외 모든 경험에서 비롯한 것들 - 과 지금 알고자 하는 것인 연극을 비교하여 새로운 지식을 얻고 새로운 의미를 만들어낸다. 그렇기 때문에 이 의미는 예술가의 것과 다를 수 있고, 관객마다 달라질 수 있다. 또한 이 의미는 현실 정치와 반드시 결부되는 것은 아니기 때문에, 관객의 정치적 각성이나 실천은 필연적으로 수반되지 않는다.

요컨대, 랑시에르의 관점에서 지적 연극, 얹의 연극으로서 정치적

34) *Ibid.*, p. 14.

35) “정치적 연극은 이미 그 입장에 동의하는 자들을 정서적으로, 그리고 지적으로 지원할 수 있다. 마치 악단이 군인의 애국심, 용기, 그리고 투지를 자극할 수 있는 것과 마찬가지로 정치적 연극은 특정 이유의 신봉자들을 집결시키는 계기가 될 수 있다. 정치적 연극은 그들에게 그들이 가진 신념에 있어 그들은 혼자가 아니라는, 그리고 다른 이들이 적극적으로 연루되어 있으며 그들과 같은 목표를 추구하고 있다는 기분을 느끼게 한다.” Kirby, *op. cit.*, p. 135.

36) Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 14.

연극은 관객의 상대적 무지를 함축하며, 예술가의 지식에 합치하는 획일적인 이해를 통해 이것을 개선하려 한다는 점에서 억압적인 측면을 지닌다. 연극과 현실에 대한 이해의 자유와 다양성을 인정하지 않기 때문이다. 예술에 대한 ‘해석’을 지적 폭력이라고 간주했던 수전 손택(Susan Sontag)을 따르자면,³⁷⁾ 일원적 이해를 요구하는 정치적 연극이야말로 관객에 대해서도 연극 자신에 대해서도 폭력적이고 억압적인 연극이 되는 것이다. 이렇게 예술가가 특정한 방향으로의 이해를 의도함에도 불구하고 사실상 관객의 이해를 완전하게 조정할 수 없다면 그들이 기대하는 정치적 효력은 무산되거나 약화될 수밖에 없다.

랑시에르가 『무지한 스승』을 통해 문제 삼은 것은 교육의 ‘내용’이라기보다 교육의 ‘방식’이었다. 일방적인 설명의 방식이 스승과 학생의 지능을 계층화하는 불평등의 방식이라는 것이 비판의 골자였기 때문이다. 랑시에르는 오늘날의 정치적 연극들이 더 이상 구태의연한 “설명”의 방식으로 관객에게 접근하지 않는다면, “환상이 깃든 가정”이나 “목적 지평”, 즉 관객의 앞에 대한 신념만큼은 포기하지 않는다고 지적한다.³⁸⁾ 엄밀히 말해 현대의 정치적 연극들은 설명의 방식 일체를 포기하지는 않으나, 더욱 세분화되고 다양한 방식으로 관객의 앞을 유도하는 것으로 보인다. 대표적인 방식이 바로 ‘행함’, 연극에 대한 관객의 직접적인 참여이다. 진정한 앞은 안락한 좌석에 앉은 채로는 도무지 이루어질 수 없는 것, 능동적인 행함을 통해 체득되는 것이라는 믿음이 20세기 서구권 연극 개혁의 장면에서 주요하게 포착된다. 여기서 관객과의 지적 거리를 조정해야 한다는 신념은 물리적 거리를 조정해야 한다는 신념으로 확장된다. 관객과의 물리적 거리를 좁힘으로써 지적 거리 또한 좁혀지리라는 기대, 새로운 거리 관념이 더

37) 손택은 (특히 비평가의) 해석 작업이 작품에 직접 손을 대지 않으면서 변형하고 훼손하는 파괴 행위라고 보았다. 예술품을 지적 도식의 범주로 옮겨놓는 행위. 오늘날 많은 예술들은 이런 해석으로부터 해방되려는 경향이 있다. Susan Sontag, 『해석에 반대한다』, 이민아 옮김, 서울 : 이후, 2002, pp. 32-37 참조.

38) Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 11.

해진 것이다. 다음의 절에서는 관객의 ‘행함’이 진정한 ‘삶’에 이르는 길이라는 믿음을 가졌던 정치적 연극들에는 어떠한 문제가 있는지 살펴볼 것이다.

2.2. 행함의 연극: 관객의 수동성에 대한 가정

관객의 삶을 돕기 위해, 가장 먼저 그리고 가장 흔하게 선택된 연극의 방식은 극적 재현이었다. 아리스토텔레스가 체계적인 재현 규범을 마련한 것도,³⁹⁾ 신고전주의 연극이 이를 보강하여 엄격한 삼일치 법칙을 도입한 것도 기본적으로 관객의 ‘이해 가능성(intelligibility)’⁴⁰⁾에 대한 고민 때문이었다. 아리스토텔레스적 전통에서, 관객의 불순한 정념을 해소하는 카타르시스(catharsis)의 선행 조건은 감정이입(empathy), 즉 극중 인물에 대한 심리적 동화(同化)이다. 즉 관객은 타인이 처한 상황에서 그가 느낄 법한 감정을 자신의 것인 양 수용함으로써 연극과 동시에 연극이 가리키는 현실을 이해한다고 가정된다. 카타르시스에 이르면 관객은 미덕을 가까이 하고 악덕을 멀리 하도록 고무되므로, 궁극적으로 연극은 현실적 효력을 갖는다고 간주된다. 그러나 계몽주의 연극이 성행하던 18세기, 루소는 감정에 기반한 카타르시스로는 어떤 정념도 해소할 수 없다고 보고, 연극의 현실적 효력을 전면적으로 부정한 바 있다.

39) 아리스토텔레스는 관객의 지각과 수용에 관심을 보이고, 관객의 수준과 취향을 판단하고 있다. “관객의 지각과 관련하여” (51 a 6), “관객의 수준, 관객의 취향” (53 b 30), “관객이 그 장면을 받아들이기 힘들었기 때문” (55 a 29), “가장 좋은 재현은 언제나 가장 훌륭한 관객을 상대로 하는 것이라면” (61 b 26) 등과 같은 표현에서 이를 알 수 있다. Aristotle, 『시학』, 김한식 옮김, 서울 : 펍클클래식 코리아: 웅진씽크빅, 2010.

40) Roubine, *op. cit.*, p. 32-33.

사람들은 비극이 두려움을 통해 연민에 이르게 한다고 말한다. 실제로도 그렇다. 하지만 연민이란 무엇인가? 그것은 순간적이고 헛된 감정이라, 그것을 불러일으킨 환영 이상으로 오래 지속되지 않는다. [연민은] 자연스러운 정서의 흔적이며, 순식간에 열정들로 억제될 것이다. 아무 쓸모없는 연민은 약간의 눈물로 고양되지만, 인류애적 행동은 전혀 조금이라도 일으킨 적이 없다.⁴¹⁾

결국 인간이 이야기 속의 훌륭한 행동을 찬탄하고자, 상상 속의 고통을 위해 울고자 [극장에] 갈 때, 그에게 그 이상의 무엇이 요구될 수 있는가? 그는 단지 자기 자신에 대해 만족하는 것은 아닌가? 그는 자신의 훌륭한 영혼에 박수를 보내지는 않는가? 미덕에 경의를 표함으로써 그는 그것[미덕]에게 진 모든 빛을 청산하지 않았나? 그에게서 무엇을 더 바랄 수 있는가? 스스로 그것을 실천하기를? 그는 연기해야 할 배역을 맡고 있지 않다. 그는 배우가 아니다.⁴²⁾

루소는 연극을 보고 느끼는 감정은 일시적이고 자기충족적인 것이라, 현실의 인간을 변화시킬 수 없다고 보았다. 이를테면, 악인이 연극 속의 미덕을 보고 감동을 받는다고 해도, 현실 속의 선인에 대한 박해 행위를 멈추지는 않는다는 것이다. 왜냐하면 어떤 인간도 자신의 행위가 악덕에 속한다고 자각하지는 않기 때문이다.⁴³⁾

랑시에르는 루소의 관점에서 보듯, 십수 세기 동안 연극계를 지배해 다시피 한 재현적 패러다임이 감정이입과 카타르시스 원리에 근거한 인과적 논리의 타당성을 충분히 입증하지 못하여 또 다른 논리들에 의해 도전받게 되었다고 본다.⁴⁴⁾ 실제로 감정에 호소하는 재현 위주의

41) Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the Arts : letter to M. D'Alembert on the theatre*, trans. with notes and introd. Allan Bloom (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1968 (1996 printing)), p. 24.

42) *Ibid.*, p. 25.

43) Roubine, *op. cit.*, pp. 107-109 참조.

44) Rancière, *Dissensus*, p. 135-136. 여기서 인과적 논리란 본 장의 서두에서 언급된 정치적 연극의 합리성 모델을 가리킨다. 다시 말해 연극에 대한 관객의 해석과 그에 뒤따르는 인식 변화를 통해 그 연극을 만든 예술가의

연극적 방식으로는 현실에 유효한 영향을 주지 못한다는 의심이 20세기의 연극 개혁가들 사이에서 발견된다. 먼저 브레히트는 다음과 같이 감정이입의 현실적 효력을 부정한다.

[...] 개인의 자유 의지가 전체 생산력 확장에 있어 장애가 되어버린 오늘날에 와서는 감정이입이라는 예술의 기법은 그 정당성을 상실하게 되었다. 개인은 그 기능을 대집단에 넘겨주어야 [...] 한다. 현시대의 중요한 발전 과정은 한 개인의 시각에서 이해될 수 없으며 또 개인의 힘으로 좌우할 수도 없다. 따라서 감정이입 기법의 장점이 사라진 것이다.⁴⁵⁾

무대와 관객 사이의 의사소통이 감정이입을 바탕으로 이루어진다면 관객은 자기가 같이 느끼는 주인공이 보는 만큼만 볼 수 있을 것이다. 그리고 관객은 무대 위에서 일어나는 특정한 상황에 대해서 무대 위의 분위기가 허용하는 만큼만 감정의 동요를 느낄 수 있을 것이다. 관객의 이해, 감정, 인식은 무대 위에서 행동하는 인물들의 것과 동일하다. 무대는 그 무대가 암시적으로 제시하지 않는 감정이나 인식을 허용하지 않는다. [...] 관객이 감정의 몰입 상태에서 벗어났을 때, 또 무대의 암시적인 구속에서 벗어났을 때 관객이 느낄 수 있는 노여움 [비판적 인식]만이 오늘날에는 사회적인 타당성을 갖게 된다.⁴⁶⁾

이렇게 브레히트는 개인(극중 인물)에 대한 개인(관객)의 감정이입만으로는 연극이 현실 사회의 변혁을 일으키는 데 큰 한계가 있다고 보았기 때문에, 감정이입을 의도적으로 단절시킴으로써, 극중 인물에 대한 동화가 아니라 이화(異化)를 통해, 극중 사건에 대한 몰입이 아닌

의도가 결과적으로 실현될 수 있다는 가정인데, 재현적 패러다임에 있어서 그 논리는 극중 인물에 대한 관객의 감정이입을 핵심적인 매개로 하는 것이다. 그런데 이렇게 감정이입을 통한 연극의 현실적 효력의 필연성을 루소가 적극적으로 부정한 것이다.

45) Bertolt Brecht, 『서사극 이론』, 김기선 옮김, 서울 : 한마당, 1992. pp. 21-22.

46) *Ibid.*, p. 83.

소격을 통해 관객이 현실을 비판적으로 이해하고 성찰하기를 바랐던 것이다.

또한 브레히트를 비롯한 20세기의 연극 개혁가들이 재현적 패러다임을 거부한 것은 감정이입과 카타르시스라는 논리가 결과적으로 관객에게 수동성을 강화한다는 판단 때문이기도 하다. 앞서도 언급되었듯, 재현 위주의 연극에서 관객은 타인의 감정에 자신의 감정을 일치시키고 타인의 행동에 자신의 행동을 투영한다는 점에서 타인에 의존하는, 수동적인 존재로 간주된다. 게다가 카타르시스에 이르면 관객의 부정적 감정이 해소됨으로써 부정적 현실을 변화시키려는 행동 의지도 함께 소멸된다고 간주된다.⁴⁷⁾ 이를테면, 아우구스토 보알(Augusto Boal)은 아리스토텔레스적 연극에서 관객은 행동의 권한을 극중 인물에게 이양하고 수동성을 내재하며, 관객의 실천적 행동 의지는 극중 인물을 통해 대리 충족된다고 보았다.⁴⁸⁾ 즉 재현 위주의 연극을 통해 수동성에 길들여진 관객이 현실에서도 그러한 수동적인 태도를 유지할 것이라고 본 것이다. 따라서 관객이 현실 정치의 문제에 대하여 수동적이고 방관적인 자세를 취하지 않도록, 배우와 마찬가지로 행동하고 참여하게 하려는 시도, 다시 말해 ‘행함’의 주체로 만들려는 시도가 이루어진 것이다.⁴⁹⁾ 이에 따라 관객의 참여가 보다 쉽게 이루어지도록 극장 환경

47) “아리스토텔레스적 연극은 근본적으로 수동적인 관객의 모델을 만든 것으로 비난을 샀다. 관객은 극의 내러티브 속 역경을 인식할 수는 있을지 몰라도 실제 삶 속에서 그에 대한 행동을 할 수는 없었다. 왜냐하면 행동하고자하는 의지는 극 속의 카타르시스를 경험함으로써 가라앉혀졌기 때문이었다.” Paul Allain and Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, (New York : Routledge, 2007), p. 157.

48) “공연이 시작하는 순간부터 등장인물, 특히 주인공과 관객 사이에 어떤 관계가 형성되기 시작한다. 이 관계는 다음 같은 성질, 즉 관객은 수동적인 태도를 가정하고 행위의 권한을 등장인물에 위임하는 성질을 잘 규정해왔다. (아리스토텔레스가 보여주듯) 등장인물이 우리를 닮았기 때문에 우리는 그의 모든 무대 경험들을 대신해서 산다. 행동하지 않으면서 우리는 우리가 행동하고 있다고 느낀다.” Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, (New York : Urizen Books, 1979), p. 34.

49) 20세기 초 미래주의(Futurism), 다다(Dada), 메이예르홀트(Vsevolod Emilevich Meyerhold), 브레히트(Bertolt Brecht), 아르토(Antonin

이 조성되거나, 관객의 물리적 반응을 유발하는 배우의 자극적인 말과 행동이 동반되었다.

요컨대, 20세기 이후 감정이입에 입각한 재현적 패러다임의 인과적 논리를 부정하는 새로운 패러다임으로서 관객 참여의 패러다임이 부상했다.⁵⁰⁾ 랑시에르의 시각을 견지하자면, 재현적 패러다임의 정치적 연극과 참여적 패러다임의 정치적 연극은 모두 ‘앎’의 연극이라고 볼 수 있다. 그 차이점에 있어서는, 전자의 연극이 연극에 대한 ‘봄’을 바탕으로 한 관객의 앎을 추구한다면, 후자의 연극은 그에 대한 반동으로서 봄이 아닌 ‘행함’을 통한 관객의 앎을 추구한다. 다시 말해, 재현적 패러다임에서 관객은 극중 인물과 사건에 현실을 투영함으로써, 반대로 후자의 연극은 관객 스스로가 극중 인물이 되거나 극중 사건에 개입하며 현실과 유사한 상황을 체험함으로써 현실을 이해한다고 가정한다. 이와 같이 관객 참여형 연극은 재현 위주의 연극과 마찬가지로 앎의 연극이되, 다만 감정이입에서 참여로, 간접적인 이해의 형태에서 직접적인 체득의 형태로 앎의 ‘방식’이 바뀌었을 뿐이다. 즉 그것은

Artaud) 등이 관객의 참여를 의식하기 시작했으며, 1960년대에 이르러 그로토프스키(Jerzy Grotowsky), 브룩(Peter Brook), 리빙 시어터(Living Theatre), 오픈 시어터(Open Theatre), 해프닝(Happening), 퍼포먼스 그룹(Performance Group), 태양의 극단(Théâtre du Soleil) 등은 보다 직접적이고 급진적인 형태로 관객의 참여를 유도하였다. 각 연출가들이 처한 시대적 상황에 따라 관객 참여를 유도하게 된 정황은 다르며, 참여가 반드시 정치적 목적으로만 소용되었다고 볼 수는 없을 것이다. 하지만 이들 대부분은 관극 방식을 봄이 아니라 행함으로 바꿈으로써 현실에 대한 관객의 인식과 태도까지 적극적이고 능동적으로 바꿀 수 있을 것이라고 믿었다.

50) 랑시에르는 기성 정치적 예술의 일반적인 양식으로 재현적(representative) 패러다임과 원-윤리적(archi-ethical) 패러다임을 제시한다. 랑시에르는 원-윤리적 패러다임을 다음과 같이 정의한다. “이것을 원-윤리적이라 하는 이유는 재현을 통해 행위를 개선하는 것이 문제가 아니라 모든 살아있는 몸들로 하여금 직접적으로 공통의 감각을 형성하도록 하는 것이 문제이기 때문이다.” 이를 연극에 한정시켜 보자면, 원시의 연극에서처럼 관객과 배우가 함께 참여하는 일종의 유사 공동체를 형성하여 현실의 정치 공동체에 바람직한 윤리를 생생하게 구현하려는 양식들을 가리킨다고 볼 수 있다. 개념적 혼란을 피하고 논의의 편의를 도모하고자 이를 참여적 패러다임으로 고쳐 부르기로 한다. Rancière, *Dissensus*, pp. 134-137.

보다 급진적인 방식을 채택하는 삶의 연극이라고 볼 수 있는 것이다.

그런데 랑시에르는 참여적 패러다임의 인과적 논리에도, 재현적 패러다임과 마찬가지로 어떤 오류가 잠재되어 있다고 본다. 재현적 패러다임의 인과적 논리가 관객의 감정이입과 카타르시스를 매개로 한다면, 참여적 패러다임의 인과적 논리는 관객의 능동적인 참여를 매개로 현실적 효력을 발생시킬 수 있다고 가정한다. 랑시에르가 판단하는 참여적 패러다임의 오류는 그것이 연극적 환영(illusion)과 그에 대한 관조, 즉 ‘봄’을 평가 절하하는 것과 관련되어 있다.

참여적 패러다임의 정치적 연극이 부상한 당대는 건축과 조명 기술의 발달과 사실주의 양식의 관습화로 더욱 완전한 연극적 환영을 창출할 수 있는 조건들이 마련된 시기였다. 이러한 조건 하에서 배우와 관객의 역할은 각각 ‘행함’과 ‘봄’으로 확연히 구분되었다. 관객은 배우의 행함, 즉 연기를 방해하지 않도록 자신의 행함을 삼가고 침묵과 부동 상태에서 연극적 환영을 보기 때문에 배우와 같은 공간에 존재(presence)하면서도 부재(absence)한 것으로 간주되었다고 볼 수 있다. 참여적 패러다임은 환영에 치중하는 연극의 관극 방식이 배우와 마찬가지로 살아 움직이는 인간인 관객의 행동할 자유를 억압한다고 전제한다. 또한 앞서 언급된 것처럼, 연극적 환영은 타인에 대한 감정이입을 유도하고, 관객으로부터 행동의 권한과 의지를 박탈함으로써 관객의 수동성을 강화한다고 여겨진다. 그렇기 때문에 연극적 환영은 현실의 단면을 반영한다고는 할지라도 실질적으로 변화시킬 수는 없는 무력한 것으로 인식된다.⁵¹⁾ 즉 연극적 환영은 실제 현실에 비해 부차적인 것으로 그 자체로는 효력을 갖지 못한다는 것이다. 그렇다면 이렇게

51) “이와 같이 무대 위에 설치된 장소가 극적 환상을 고조시키고 또 그 순간 정말 실제의 사건을 경험하는 듯한 착각을 불러일으키는 말투가 사용될 때에는 모든 것이 너무도 자연스러워 나름대로의 판단이라든가 상상력, 혹은 자극 같은 것을 불러일으킬 수 없으며 단지 자신을 연극 속에 내어 맡긴 채 같이 경험하고 ‘자연’의 일부분이 되어버리는 것이다. 현실은, 극적 환상이 아무리 완전무결하다 할지라도, 어쨌든 예술적인 구현을 통해 변화되어야 한다. 그렇게 함으로써 현실은 변화될 수 있는 것으로 인식되고 또 그런 것으로 다루어질 수 있기 때문이다.” Brecht, *op. cit.*, pp. 28-29.

연극적 환영을 부정하는 것이 어떻게 참여적 패러다임의 오류로 연결되는 것일까?

랑시에르가 보기에, 연극적 환영에 대한 부정은 감각적(특히, 시각적) 표상인 ‘이미지(image)’를 열등한 것으로 간주하는 플라톤적 전통과 깊이 결부되어 있다. 플라톤은 ‘침대의 비유’를 통해 이미지를 허위로 인식하는 신념의 견고한 토대를 마련했다. 플라톤의 위계적 사유 구조에서, 신의 침대는 근원적 존재인 ‘형상(eidos)’을, 목수의 침대는 감각적 실재 또는 현상인 ‘영상(eidolon)’을, 화가의 침대는 한 것 모방물인 ‘모상/허상(phantasma/simulacre)’을 가리킨다. 신의 침대는 고정불변하고 유일무이한 이데아(idea)로서, 비가시적인 영역에 있어 감각적으로 지각될 수 없다. 목수의 침대와 화가의 침대는 모두가 가시적인 영역에 있는 이미지로서 신에 대한 모방의 과정을 거치지만, 화가의 침대 이미지는 목수의 침대 이미지보다 더 열등하고 기만적이다. 왜냐하면 화가의 침대 이미지는 신의 침대를 직접 모방하거나 그것에 가깝게 모방하는 것이 아니라 목수의 침대 이미지를 모방하기 때문이다. 즉 화가의 이미지는 모방에 대한 모방이자, 이미지에 대한 이미지로서 이데아의 왜곡 정도를 심화한다. 시인도 화가와 같은 맥락에서 비판받는다. 연극은 이성(logos)으로 정제되지 않는 온갖 감정(pathos)들의 이미지를 만들어낸다. 이것을 관객이 보게 되면 그 해악은 확산되는데, 연극이라는 허상의 이미지가 관객을 사로잡아 관객 안에서 그 감정들을 배가시키기 때문이다. 따라서 이데아를 지향하는 건전한 공동체는 연극이라는 통제 불가능한 이미지를 용인해서는 안 된다는 것이 이른바 플라톤의 ‘시인 추방론’의 핵심이었다.⁵²⁾

그렇다면 현대 사회에서 이미지는 어떻게 평가되고, 이미지에 대한 수용, 즉 ‘봄’은 어떻게 인식되는가? 보드리야르(Jean Baudrillard)는 기본적으로 플라톤적 전통을 계승하는 한편, 현대에 이르러 이미지는 범람하다 못해 실재를 대체할 뿐 아니라 지배한다고 주장한다. 플라톤이 비난하는 이미지가 어찌됐건 모방의 대상인 원형에 의존하는 반면,

52) Plato, 『국가』, 박종현 옮김, 서울: 서광사, 1997.

보드리야르가 주목하는 이미지는 모방을 거듭하는 가운데 무수한 변형과 증식이 이루어져 마침내 원형이 상실된 이미지, 이미지 자신의 이미지라는 점에서 다르다고 볼 수 있다.⁵³⁾ 즉 현대 사회에서 이미지는 더 이상 실재와 직접적인 관련을 맺지 못하고, 그 자신이 실재보다 더 실재 같은 실재(과실재/hyper-real)가 된다. 사람들은 실재가 아닌 - 그러나 실재로 작용하는 - 이미지로 자신을 표현하고 타인을 판단한다. 사람들이 보게 만드는 것도 사람들에게 보여지는 것도 완벽한 허상(simulacre)이라는 것이다. 이러한 인식은 드보르(Guy Debord)의 ‘스펙터클(spectacle)’ 개념에서도 발견할 수 있다. 그는 스펙터클을 “지배 경제의 이미지”로 규정하며,⁵⁴⁾ 인간의 삶 그 자체가 아닌 삶의 각 측면에서 분리된 이 이미지들의 총체는 하나의 이데올로기가 되어 사회를 통제한다고 주장한다. 삶의 본질이 물러난 자리에 가상이 들어차 있고 사람들 간의 사회적 관계 또한 이미지에 의해 매개된다.⁵⁵⁾ 스펙터클의 사회가 사람들에게 요구하는 태도는 “무기력한 수용”으로서의 “관조”이며,⁵⁶⁾ 그러므로 사람들은 이미지의 기만과 허위에 잠식되어 삶을 더 이상 능동적으로 사유하고 체험하지 못하여 결국 삶으로부터 소외된다. 사람들은 스펙터클 사회의 ‘관객(spectator)’, 곧 이미지의 노예로 전락한다는 것이다.

이런 관점에 근거한다면, 하나의 이미지로서 연극적 환영에 대한 ‘봄’은 본질적인 것(실재/실제 현실)에 대한 ‘앎’으로 연결될 가능성 자체를 차단하거나, 오로지 비본질적인 것(이미지/연극 속 허구로서의 현실)에 대한 ‘앎’만을 가능하게 한다. 봄의 대상으로서 연극적 환

53) “이미지는 깊은 사실성[실재]의 반영이다. 이미지는 깊은 사실성[실재]을 감추고 변질시킨다. 이미지는 깊은 사실성[실재]의 부재를 감춘다. 이미지는 그것이 무엇이건 간에 어떠한 사실성과도 무관하다. 이미지는 자기 자신의 순수한 시뮬라크르이다.” Jean Baudrillard, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 서울 : 민음사, 2005, p. 27.

54) Guy Debord, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김, 서울 : 울력, 2014, p. 21.

55) *Ibid.*, p. 15.

56) *Ibid.*, pp. 14-20.

영을 부정하는 데서 더 나아가, 봄의 주체인 관객을 실재를 알지 못하고, 실재를 위해 행동하지도 못하는 자로 취급하는 것이다. 관객의 봄은 무지의 징후이며, 그것이 일종의 행위라고 해도 지극히 수동적인 것에 불과하다는 참여적 패러다임의 전제는 이렇게 플라톤적 전통에 깊이 결부되어 있다. 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 「플라톤과 시뮬라크르」에서 플라톤의 이분법적 나눔(diairesis)의 방법과 변증법이 형식적이고 피상적인 차원에 그친다고 비판했다.⁵⁷⁾ 플라톤의 사유가 이데아를 향한 선형적 일방향성으로 인해 실재와 이미지, 원형과 복제물, 모델과 시뮬라크르를 철저히 구분할 뿐만 아니라, 후자를 전자에 종속시킨다는 것이다. 그에 의거하면, 플라톤과 그의 계승자들의 사유 방식은 ‘선별’과 ‘차별’을 통해 존재를 위계 짓지만, 존재마다 고유한 ‘차이’를 인정하지 않으므로 “중간항이 결여된” “그릇된 삼단논법”에 지나지 않는다.⁵⁸⁾

참여적 패러다임의 정치적 연극에 대한 랑시에르의 지적도 이와 같은 맥락이다. 어쩌서 연극적 환영은 비본질적인 것이고, 실제적 참여는 본질적인 것인가? 어쩌서 봄은 수동적인 것이고, 행함은 능동적인 것인가? 어쩌서 봄은 “자기 박탈(self-dispossession)”⁵⁹⁾ 혹은 “자기 분리(self-division)”⁶⁰⁾를 암시하고, 행함은 “자기 소유(self-ownership)”⁶¹⁾를 암시하는가? 어쩌서 보는 자는 억압받는 자이고, 알고 행하는 자는 해방되는 자인가? 그에 따르면, 이른바 ‘새로운’ 정치적 연극의 방식으로 등장한 참여 연극의 논리 자체는 전혀 ‘새롭지 않은’ 것이다. 참여적 패러다임은 재현적 패러다임이 의존했던 아리스토텔레스만큼이나 오래된 플라톤의 이분법적 전통에 매여 있기 때문이다. 그러므로 랑시에르는 관객을 중심으로 한 개념의 분할,

57) Gilles Deleuze, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 서울 : 한길사, 2000, p. 406.

58) *Ibid.*

59) Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 6.

60) *Ibid.*, p. 2

61) *Ibid.*, p. 7

즉 일련의 긍정적인 개념(앎, 행함, 이해, 참여, 능동성, 실재, 자기 소유, 해방 등)과 일련의 부정적인 개념(봄, 관조, 수동성, 환영, 이미지, 자기 박탈, 자기 분리, 자기 소외, 억압 등)을 구분하는 논리의 명확한 근거가 무엇인지 의문을 제기한 것이다.

능동적인 것과 수동적인 것의 근본적인 대립이 아니라면, 무엇이 객석에 앉은 관객은 소극적이라고 단언하는 것을 가능케 하는가? 보는 것은 이미지 너머의 진실과 연극 바깥의 현실을 무시한 채 이미지와 외형을 즐기는 것을 의미한다는 가정에 근거한 것이 아니라면, 어째서 관조와 수동성을 동일시하는가? 말과 행동이 정반대의 것이라는 편견에 따른 것이 아니라면, 어째서 듣는 것을 수동성으로 이해하는가? 보는 것/아는 것, 외형/현실, 능동성/수동성 간의 이러한 대립은 명확하게 정의된 조건들의 논리적인 대립과는 상당히 다른 것이다. [...] 이것이 바로 우리가 대립 자체의 기능을 변경하지 않고, 조건들의 가치를 바꿀 수 있는 이유, ‘좋은’ 조건을 ‘나쁜’ 조건으로 또 그 반대로 변화시킬 수 있는 이유이다.⁶²⁾

즉 랑시에르는 봄에 대한 행함의 우위를 전제하는 참여적 패러다임의 논리가 실증할 수 없는 고정관념에 불과하므로, 그것이 반발했던 재현적 패러다임의 논리와 마찬가지로 필연성을 결여하고 있다고 주장한다. 왜냐하면 위의 인용문이 암시하듯, 행함은 그 자체로 봄의 반대항이 아니기 때문이다. 봄이 행함과 ‘다른’ 어떤 행위일 수는 있어도, 곧장 ‘틀린’ 행위가 된다는 논리에는 허상으로서의 이미지를 부정하는 낡은 전통 이외에는 합리적인 근거가 존재하지 않는다. 따라서 랑시에르의 관점에 따르면, 비판적으로 검토되어야 할 것은 ‘봄’ 이라기보다, 봄과 앎, 봄과 행함 간의 ‘위계와 불평등’ 이 된다. 앎의 연극으로서 정치적 연극이 관객의 무지만을 전제하고 있다면, 행함의 연극으로서 정치적 연극은 그와 더불어 관객의 수동성도 함께 전제함으로

62) *Ibid.*, p. 12.

써 ‘이중의 위계’를 만든다는 점에서 더 문제적이라고 할 수 있다.

참여적 패러다임은 환영을 생산하는 연극이 행함의 자유를 억압하고 수동성을 강제한다는 신념에서 출발하여, 관객의 참여를 활성화하는 연극이 그러한 환영적 연극으로부터 관객을 해방하며 능동성을 고취시킨다는 결론에 안착했다. 그러나 관객에 고유한 행위인 봄이 무지와 수동성의 상징이라는 가정에 명확한 근거가 존재하지 않는다면, 참여가 그 자체로 해방의 방식이 된다고 볼 수는 없다. 리빙 시어터의 조연출이었던 데이비드 캘러건(David Callaghan)은 매우 혁신적인 방식으로 고려되었던 참여가 점차 상투화되고 관객에게 의무를 지우는 불편한 상황을 초래하게 되었다고 회고한다.⁶³⁾ 이런 관점에서 얇의 연극으로서 정치적 연극이 특정하게 이해를 강요한다면, 행함의 연극으로서 정치적 연극은 특정하게 행동을 강요한다고도 볼 수 있다. 이렇게 참여는 관객에 대한 또 다른 억압으로 변형될 수 여지를 준다. 관객을 억압하는 연극이 대중을 해방하는 예술적 토대로 작용할 수는 없을 것이다.

관객 참여는 언제나 연출가에 의해 기획되고 배우에 의해 자극되어 왔다. 누군가에 ‘의한’ 참여는 말 그대로 ‘수동적’ 참여일 뿐이다. 대부분의 연출가는 ‘능동적’ 참여로 연극의 리듬과 공연장의 분위기를 자신의 의도와 다르게 바꾸어 놓는 관객을 원하지 않을 것이다. 또한 관객이 ‘능동적’이고 ‘주체적’인 참여로서 반(反)-참여를 결정한다면, 연극은 참여적 패러다임이 그토록 거부했던 하나의 불거리, 이 미지로 전락하고 만다.

랑시에르의 관점에 따라, 정치적 연극이 관객의 얇과 행함을 추구하는 한, ‘비정치적’ 혹은 ‘반정치적’이라고 주장할 수 있는 이유는 무엇일까? 이는 지금까지 살펴보았듯, 그러한 정치적 연극이 상정하는 합리성 모델(인과적 논리) 속에 관객 인식과 관련하여 근거가 빈약한 위계와 불평등이 전제되어 있기 때문이다. 이 위계와 불평등은 겉보기

63) edited. Susan Kattwinkel, *Audience Participation : Essays on Inclusion in Performance*, (London : Praeger, 2003), p. 25.

에 얹과 붙, 그리고 행함과 붙 사이의 것이지만, 그 속을 들여다보면 예술가와 관객 사이에 존재하고 있다. 얹의 연극으로 정치적 연극은 관객의 무지를 가정하고, 행함의 연극으로 정치적 연극은 관객의 수동성을 가정한다. 정치적 연극 예술가들은 관객을 지식과 능동성의 상태로 이끌고자 하는데, 이 지식과 능동성의 상태는 어떤 절대적인 상태가 아니라 예술가 자신의 상태에 가깝다고 할 수 있다. 그러나 랑시에르에게 정치란 이 위계와 불평등에 정확히 상반되는 것으로 나타나기 때문에, 그의 관점에서 보자면 기성 정치적 연극은 ‘비정치적’ 혹은 ‘반정치적’ 성격을 지니게 되는 것이다. 그렇다면 랑시에르가 말하는 정치는 구체적으로 무엇이고, 정치적 연극이 되기 위한 조건은 무엇일까? 다음의 장에서 예술과 정치의 관계에 관한 랑시에르의 논의를 검토함으로써, 예술가의 정치적 신념이나 의도, 연극의 내용이나 메시지가 아닌 전혀 다른 측면에서 연극의 정치성을 탐색하게 될 것이다.

3. 미학적 체제에서 예술의 정치적 가능성

3.1. 정치의 재규정: 감성의 분할과 평등의 무대화

랑시에르의 관점에서 연극의 정치성을 논하기 위해서는 먼저 그가 생각하는 정치가 무엇인지를 확인할 필요가 있다. 정치를 사유함에 있어, 랑시에르에게 구심점이 되는 개념은 ‘평등’이다. 그에게 평등은 수여되거나 쟁취해야 할 권리, 법과 제도로써 구현되고 달성되어야 할 목표이기 이전에, 자연적이고 근원적인 상태로 간주된다. 그렇지만 우리는 권력, 지위, 자격, 역할, 권리, 의무 등의 면에서 온갖 불평등이 존재하는 세계에 살고 있다. 그런데 랑시에르는 이러한 불평등의 기저에 자연적이고 근원적인 어떤 평등이 존재한다고 주장하는 것이다. 즉 인간의 공동체는 사실상 불평등한 공동체이지만, 이 불평등의 발생은 평등에 입각해서만 가능하다. 따라서 랑시에르의 정치 개념은 ‘평등에 의한 불평등’이라는 이 역설적인 명제에서 출발한다. 그렇다면 이 명제가 성립되는 근거는 무엇인가?

사회에 질서가 존재하는 것은 어떤 이들은 명령하고 다른 이들은 복종하기 때문이다. 하지만 어떤 질서에 복종하기 위해서는 적어도 두 가지 점이 요구된다. 곧 질서를 이해해야 하며 질서에 복종해야 한다는 것을 이해해야 한다. 그리고 이렇게 하기 위해서는 이미 당신들에게 명령하는 이와 평등해야 한다. 모든 자연적 질서를 잡아먹는 것은 바로 이러한 평등이다. [...] 최종 심급에서 불평등이 가능한 것은 평등 때문이다.⁶⁴⁾

64) Rancière, 진태원 옮김, 『불화』, 서울 : 길, 2015, p. 45-46.

랑시에르에 따르면, 불평등한 정치 공동체의 질서는 기본적으로 지배자의 명령과 피지배자의 복종을 통해 구축되고 유지된다. 그런데 이 질서의 구축은 ‘말(언어)의 이해’라는 중간 과정을 반드시 거쳐야 한다. 만일 지배자가 명령하는 언어의 의미를 피지배자가 동일한 의미로 이해하지 못한다면, 명령에 부합하는 복종이 뒤따를 수 없고, 명령과 복종의 관계에 의해 지탱되는 공동체의 질서 또한 붕괴되기 때문이다. 따라서 정치 공동체의 성립을 가능케 하는 평등이란 무엇보다 지배자와 피지배자 간 언어적 능력의 평등이며, 정치 공동체가 언어에 기반을 둔 공동체라는 점에서 평등은 불평등의 전제가 되는 것이다.

그런데 정치 공동체는 이렇게 언어의 평등에 입각하고 있으면서, 다른 한편 언어의 평등을 인정하지 않는 공동체다. 언어는 평등하게 주어짐에도 불구하고 평등하게 고려되지 못하고, 인간은 평등한 존재들임에도 불구하고 평등하게 대접받지 못한다. 랑시에르는 아리스토텔레스를 원용하여, 이 점 또한 언어와 결부되어 있다고 설명한다.⁶⁵⁾ 아리스토텔레스에 따르면, 언어는 그 ‘명시적인’ 속성으로 인해 온갖 불평등한 상태로의 왜곡을 가능하게 한다. 언어의 명시적인 속성이란 그것이 인간으로 하여금 어떤 대상이나 현상을 세세하게 분별하여 인식하게 하고, 단순한 쾌·불쾌의 감정을 넘어 체계적인 사유와 판단에 이르도록 한다는 것을 의미한다. 즉 인간은 좋고 싫음보다 복잡한 수준에서 선과 악, 옳고 그름, 이로움과 해로움, 유용함과 무용함, 정당함과 부당함을 구분하고, 이 중 전자에 해당하는 것들을 포섭하고 후자에 해당하는 것들을 배제함으로써 질서를 이루고 공동체를 형성한다. 따라서 인간의 정치 공동체는 언어의 선별하는 능력에 따라 자연적인 상태에서 평등한 것들을 인위적으로 구분하고 차별하는 불평등의 총체가 된다. 이 공동체에서 누군가의 말은 ‘언어’ (유의미한 것)이지만, 누군가의 말은 ‘소리/소음’ (무의미한 것)나 다름없게 취급된다.

흔히 정치는 평등한 것들을 불평등하게 구조화하는 공동체적 질서

65) Rancière, 『불화』, pp. 23-24.

와 규범 및 이를 구체화하는 데 필요한 제도와 절차인 법과 행정을 일컫는다. 그러나 랑시에르는 이를 ‘치안(la police)’이라고 명명하면서 자신이 규정하는 ‘정치(la politique)’와 구분한다.⁶⁶⁾ 그렇다면 일반적인 관점에서는 정치라고 여겨지지만 랑시에르의 관점에서 보면 치안이라 지칭되는 것은 과연 무엇인가? 그것은 임의적으로 가치 기준을 설정하고 그에 따라 공동체의 존립을 위해 자격이 있는 말과 자격이 없는 말, 참여할 수 있는 자와 참여할 수 없는 자를 경계 지음으로써 생겨난 인위적인 결과물이다. 랑시에르는 이 경계 지음의 원리를 ‘감성의 분할(le partage du sensible)’이라는 개념을 통해 보다 선명하게 한다. 감성의 분할은 일차적으로 ‘치안’의 구성 원리이지만, 한편으로는 ‘치안’에 개입하여 ‘정치’를 입증하고 실현하는 과정인 ‘정치적인 것’의 실천 방식을 규명하는 근거가 된다. 따라서 랑시에르가 말하는 정치와 정치적인 것을 밝히기 위해서는 이 개념을 구체적으로 확인할 필요가 있다.

감성의 분할은 “어떤 공통적인 것(un commun)의 존재, 그리고 그 안에 각각의 몫들(les parts)과 자리들(les places)을 규정하는 경계 설정들을 동시에 보여주는 감각적 확실성(les evidences sensibles)의 체계”⁶⁷⁾로 정의된다. 특정한 정치 체제(치안)는 공동체로서의 자신을 규정하는 한편 공동체에서의 공통적인 영역과 배타적인 영역을 구분하고,⁶⁸⁾ 공통적인 영역에 대한 자격과 권리, 책임과 역할 등을 구성원들에게 차등적으로 배분한다. 그런데 이 개념의 핵심은 여기서의 배분이 근본적으로는 감각적인 차원에서 이루어진다는 데 있다. 감각적 차원이

66) *op. cit.*, p. 77.

67) Rancière, 『감성의 분할 : 미학과 정치』, 오윤성 옮김, 서울 : B, 2008, p. 13.

68) 공통적인 것은 공동체, 보다 정확히 말하면 공동체에서의 공통적인 부분, 즉 공동체에서의 공적인 영역과 동일시된다. 박기순, 「랑시에르에서 미학과 정치」, 『미학』 61, (2010) p. 59 참조. 이를테면, 국가의 대표자를 선출하는 선거는 공적인 영역으로 구분된다. 일정한 연령에 달한 국민이라면 참여할 수 있는 보통선거의 원칙이 지금은 일반적이지만, 성별, 인종, 재산 등의 자격 요건이 있는 제한선거를 실시한 역사가 훨씬 더 오래되었음은 주지의 사실이다.

란 단적으로 말해, 칸트적 의미에서 시간과 공간의 차원을 가리킨다.⁶⁹⁾ 랑시에르는 칸트가 규정하는 감각과 감성의 개념을 차용하고 확장하는데, 칸트에 따르면 어떤 대상은 시간과 공간의 질서 속에서 감각적으로 지각되고 감성으로서의 인식을 형성한다. 즉 우리가 일차적으로 대상을 인식하는 것은 시간과 공간에 대한 감각을 바탕으로 하기 때문에, 감성적 인식의 면에 있어서 모든 대상의 존재는 근원적으로 시간과 공간의 차원에 결부되어 있다는 것이다.

그렇다면 치안의 공동체에서 불평등이 시간과 공간의 차원, 즉 감각적 차원에서 구조화되고 있다는 말의 의미는 무엇인가? 랑시에르가 보기에, 공동체의 구성원들에게 특정한 자격과 역할 등을 배분하는 치안의 일은 특정한 시간과 공간에 그들의 신체를 알맞게 배치하는 일과 깊이 결부되어 있다. 예컨대, 목공은 정치에 참여해서는 안 된다는 플라톤의 주장 속에는 이러한 감각적인 차원의 분할이 암시되고 있다.⁷⁰⁾ 플라톤이 보기에 목공이 정치에 참여할 수 없는 이유는 국가 정의의 수호를 위해서 모든 인간이 저마다의 본성에 부여된 한 가지 일(목공에게는 나무를 다루는 일)에 충실해야 하기 때문이지만, 실상 그 일에 전념하느라 현실적으로 다른 일에 참여할 만한 시간이 없기 때문이기도 하다. 즉 공동체의 구성원들은 ‘제 시간, 제 자리(공간)’에서 맡은 바 ‘제 일(역할)’을 해야 하기 때문에 정치(치안)에 참여할 수 없다

69) 랑시에르는 감각과 감성의 개념을 칸트로부터 취하고 있다. 칸트는 『순수이성비판』의 「초월적 감성학」에서 인간의 ‘수용적인’ 인식 능력, 즉 감성 능력에 관해 설명한다. 감성은 감각들로 지각되는 외적 대상에 일정한 관계와 질서를 부여하여 인간의 마음속에 내적 표상으로 주어지게 하는, 즉 ‘직관’을 이루게 하는 능력이다. (직관은 지성에 의한 사고를 거쳐 개념이 될 수 있다. 여기서 지성은 ‘생성하는’ 인식 능력이다.) 무언가가 그저 존재할 때에는 사물일 뿐이지만, 그것이 인식될 때에는 인식의 대상으로서 표상과의 관계를 가지게 된다. 칸트는 대상과 표상 사이의 관계와 질서를 이루는 조건으로 시간과 공간이라는 형식을 제시한다. 즉, 감성은 시간과 공간의 형식으로 대상을 인식(직관)한다. 칸트에게 시간과 공간은 외적 사물의 속성이 아니라, 인식 능력(감성)의 형식인 것이다. 따라서 감성이 개입된 한, 표상이 가리키는 것은 더 이상 객관의 것(대상)이 아닌 주관의 것(현상)이 된다.

70) Plato, *op. cit.*, pp. 145-158.

는 것이다. 따라서 플라톤에게 정치 공동체의 질서 유지는 표면적으로는 기능, 역할, 지위, 자격들의 분할에, 보다 심층적으로는 시간과 공간의 분할에 의지하고 있다.

한편, 공통적인 영역에 대하여 포섭되는 것과 배제되는 것의 조건, 즉 치안의 분할 조건은 앞서도 언급되었다시피, 언어의 명시적 속성에 의해 결정된다. 불평등한 치안을 만들어내는 언어의 논리는 근원적인 평등이라는 논리를 거스르는 인위적이고 임의적인 것이다. 이런 관점에서 본다면, 아무리 정연하고 치밀한 치안이라도, 다수에게 지지받고 득세하는 치안이라도, 그 자체로 절대적이고 필연적인 정당성을 획득할 수는 없다. 이렇게 임의적인 언어 논리에 기반을 둔다는 점에서 모든 치안의 질서는 “순수한 우연성”을 띠게 된다. 따라서 랑시에르는 치안의 토대는 오히려 “토대의 부재”가 된다고 강조한다.⁷¹⁾ 치안의 분할 원리가 아무리 공고해 보이더라도 실상 공허하다는 것이다. 이로부터 우리는 어떤 정치 공동체의 질서도 그 나름의 부당성을 지니며, 부당성을 지닌다는 점에 있어서는 모든 질서가 동등하다는 결론을 이끌어낼 수 있다. 그러므로 랑시에르의 시선을 견지하자면, 낡은 질서(치안)를 무너뜨리고 새로운 질서(치안)를 세우는 일은 하나의 불평등을 또 다른 불평등으로 대체하는 것에 불과하다.

일반적인 관점에서 정치로 받아들여지는 것들이 랑시에르에게는 치안이라고 한다면, 그가 생각하는 ‘정치’는 무엇인가? 무엇보다 랑시에르는 정치를 치안의 대립항으로 간주한다. 이는 정치가 치안과 달리 ‘평등’과 ‘보편’이라는 두 가지 속성을 함축하기 때문이다. 첫째, 치안이 불평등의 징후인 반면, 정치는 평등의 징후로서 치안과 대립된다. 평등의 징후인 정치는 모든 구성원의 말을 유의미한 언어로서 고려하고, 모든 구성원에게 공통적인 영역에 대한 참여의 자격과 기회를 동등하게 배분한다. 둘째, 치안이 특수하고 개별적인 것이라면, 정치는 보편적이고 전체적인 것으로서 치안과 대립된다. 즉 정치는 하나의 치안(불평등)에 대립하는 다른 하나의 치안(불평등)이 아니라, 모든 치안(불

71) Rancière, 『불화』, p. 45.

평등)에 대립하는 동시에 모든 치안의 근거에 자리 잡고 있는 단 하나의 보편(평등)이다. 그런 의미에서 플라톤이 ‘말의 과잉’ 상태라고 비판했던 민주주의는 랑시에르에게 있어서는 특수한 정치 체제 혹은 사상이 아닌 정치의 본질이 되는 셈이다. 왜냐하면 민주주의는 - 그 본래의 개념대로라면 - 어떤 구성원의 말도 과잉(un surplus)이 아니라 “하나-더(un-en-plus)”⁷²⁾가 될 뿐인, 모든 말이 평등하게 고려되는 상태이기 때문이다.

그렇다면 랑시에르에게 ‘정치적인 것’은 무엇인가? 그의 관점에서 정치는 곧 평등인데, 여기서 평등은 “실행에 옮겨질 때만 기능하는 조건”⁷³⁾으로 간주된다. 즉 정치는 그저 관념이나 가치로 남아 있는 것으로는 불충분하며, 실천적인 말과 행동을 통해 그 모습을 드러내야 하는 것이다. 이런 관점에서 랑시에르는 잠들어 있는 ‘정치(*la politique*)’에 생명력을 불어넣는 모든 실천적 말과 행동들을 ‘정치적인 것(*le politique*)’이라고 부른다. 그렇다면 이 실천들은 어떤 과정으로 이루어지는가? 랑시에르에 따르면, 정치적인 것은 대립항인 치안과 정치를 마주치게 하는 것이다.⁷⁴⁾ 그는 치안이 평등(정치)을 “해친다(*faire tort*)”는 표현을 쓰는데, 정치적인 것은 치안의 ‘해(害/*le tort*)’, 즉 치안의 부당한 지점들을 다루어 치안으로 하여금 정치를 맞닥뜨리게 하는 것이다. 이는 정치적인 것이 어디까지나 치안에 ‘대(對)’한 것임을 의미하는데, 분명히 해야 할 것은 이것이 치안에 ‘반대(反對)’하는 것이 아닌 ‘상대(相對)’하는 것이라는 점이다. 앞서도 언급되었던 것처럼, 정치적인 실천은 낡은 질서를 무너뜨리고 새로운

72) Rancière, 『감성의 분할』, p. 115.

73) “정치적으로 유일한 보편이란 평등뿐이다. 그렇지만 평등은 인간성이나 이성의 본질에 각인되어 있는 하나의 가치가 아니다. 평등이란 그것이 현실 태로 만들어지는 한에서만 존재하며, 보편성의 효과를 낸다. 평등은 우리가 내세우는 가치가 아니라, 각각의 사례 속에서 전제되고 입증되며, 증명해야 하는 하나의 보편인 것이다. [...] 정치에서 보편성을 실효적으로 만드는 방식은 하나의 논쟁적인 입증, 하나의 사례, 하나의 증명을 담론과 실천으로 구성하는 것이다.” Jacques Rancière, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 양창렬 옮김, 서울 : 길, 2013. p. 117.

74) *Ibid.*, pp. 112-114.

질서를 세우는 것이라기보다, 낡은 질서에 대하여 새로운 질서를 나란히 세우는 것이다. 그러므로 정치적인 것은 거시적인 차원에서 공동체의 질서를 전복하는 것이 아니라, 질서 속에서 누락되었거나 오기되었던 요소들, 이를테면 구성원의 자격, 지위, 권리 따위를 새롭게 기입하고 정정하려는 미시적인 실천들을 가리킨다. 이 실천들은 보이지 않던 존재를 보이게 하고, 들리지 않던 말을 들리게 하고, 궁극적으로 그렇게 하기 위해 감각적인 차원으로서 시간과 공간을 새로운 방식으로 활용한다.⁷⁵⁾

랑시에르는 정치적인 것을 ‘불화(*la mesentente*)’의 ‘무대화(무대 구성/*mise-en-scène*)’라고 비유적으로 표현한다. 여기서 불화는 공동체 구성원 각각에 배분된 자격, 지위, 역할, 시간과 공간 등에 관해서로 다른 의견들이 뒤섞이며 빚어내는 갈등과 대립을 의미한다. 치안은 정치 공동체의 ‘조화’를 위해 공통적인 영역, 곧 공통적인 무대로부터 의도적이건 그렇지 않건 특정한 구성원들을 배제하곤 한다. 반면, 정치적인 것은 그 배제의 기준에 의문을 제기하고 논쟁을 일으킴으로써 ‘불화’를 유도한다. 배제되었던 구성원들이 이 공통적인 무대 위에 등장하여 보이지 않던 자신의 존재를 보이게 하고, 들리지 않던 자신의 말을 들리게 할 때 불화의 무대가 연출되는 것이다. 특징적인 것은 이 무대가 일정하게 합의된 결론, 즉 또 다른 ‘조화’로 나아갈 필요가 없다는 점이다. 랑시에르는 불화가 서로의 말을 전혀 이해하지 못

75) “19세기 프랑스 노동자들이 중요한 정치적 실천을 보여주었을 때, 그들이 했던 것 또한 이 시공간의 분할에 관계된 것이었다. 당시의 자본주의 체제는 그들에게 특정한 시간의 분할을 강제하였다. 일을 해야 하는 낮 시간과 내일의 새로운 노동을 위한 휴식의 시간인 밤으로의 분할이 그것이다. 그러나 그들은 밤의 시간을 글쓰기, 독서, 사유의 시간으로 전화함으로써 그 분할의 질서를 파괴하였다. 랑시에르가 보기에 이것은 그 어떤 정치적 행위보다도 더 정치적인 것이었다. 왜냐하면, 이 감성의 재분할은 노동에 전념해야 하는 사람들과 사유의 특권을 가진 사람들의 구분을 무너뜨리는 것을 의미하기 때문이다. 그렇게 함으로써 그들은 스스로를 말할 수 있는 자격이 있는 자, 따라서 정치에 참여할 수 있는 자격을 갖는 정치적 주체로 만들었다. 정치는 바로 이 소리 없는 변화 속에서 이미 시작되고 있는 것이다.” 박기순, 「랑시에르에서 미학과 정치」, p. 63.

하는 “몰이해(몰인식/la méconnaissance)” 나 잘못 이해하는 “오해(le malentendu)” 의 상황이 아니기 때문에 반드시 이해를 요구하지 않는다고 강조한다.⁷⁶⁾ 각자의 말이 상대방으로부터 이해받지 못한다고 할 지라도 저마다의 고유한 차이를 드러내는 “이견(le dissensus)” 으로서 공존하는 무대가 바로 불화의 무대이며, 따라서 이 무대는 곧 평등의 무대가 된다.

랑시에르가 상정하는 불화의 무대 위에 특정한 배역이란 없다. 이 무대 위에 등장하는 이들은 자신에게 부여된 사회적·경제적·문화적 이름들과 정체성들 - 주인/노예, 부자/빈민, 자본가/노동자, 스승/학생, 식자/무식자 등 - 을 먼저 지워낼 필요가 있다. 랑시에르가 말하는 “아무나와 아무나의 평등(l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui)” ⁷⁷⁾은 특정한 이름들 간의 평등이 아니라, 단지 공동체 구성원이라는 하나의 이름만을 공유하는 존재들로서의 평등을 가리킨다. 따라서 특정한 이름들 “사이에 있음(être-entre)” 으로서 “함께 있음(être-ensemble)” 에 이르게 되는 무대가 곧 불화의 무대이자 평등의 무대인 것이다.⁷⁸⁾

지금까지 검토한 바에 따르면, 랑시에르에게 정치는 어떤 분할 원리에 따라 공통적인 것에 대한 몫과 자리를 배분하는 것과 관련되어 있다. 이 몫과 자리의 분할은 표면적으로는 자격들이나 역할들의 분할로 나타나지만, 근본적으로는 감성의 분할, 즉 시간들과 공간들의 분할, 보

76) Rancière, 『불화』, p. 17.

77) Ibid. p. 46.

78) “[정치적] 주체는 사이에 있는 것, 둘-사이에 있는 것이다. 프롤레타리아는 그들이 사이에 - 여러 이름들, 지위들 혹은 정체성들 사이에, 인간성과 비인간성, 시민성과 그것의 부인 사이에, 도구로서의 인간의 지위와 말하고 사유하는 인간의 지위 사이에 - 있는 한에서 함께 있는 것이기도 한 사람들에게 고유한/적합한 이름이었다. 정치적 주체화는 사이에 있는 한에서 함께 있기도 한 사람들이 평등을 현실태로 만드는 것 - 혹은 해를 다루는 것 - 이다. 그것은 하나의 집단이나 계급의 이름을 썸-바깥인 것의 이름과 있는 이름들, 한 존재를 하나의 비-존재 혹은 하나의 도래 - 할 - 존재와 있는 이름들, 이러한 이름들의 교차에 바탕을 둔 정체성들의 교차인 것이다.” Rancière, 『정치적인 것의 가장자리에서』, p. 119-122.

이는 존재들과 보이지 않는 존재들의 분할, 들리는 말들과 들리지 않는 말들의 분할로 주어진다고 가정된다. 랑시에르의 정치 논의에 등장하는 이 감성의 분할 개념은 일반적으로 별개의 영역으로 간주되는 정치와 예술을 동일한 맥락에서 검토할 수 있는 기본적인 토대를 마련해준다. 왜냐하면 랑시에르에게 감성의 분할은 정치 분야에 한정되지 않는, 세계를 구성하는 근본적인 원리이기 때문이다. 이는 현실 세계에서 인간의 공동체가 특정한 분할 원리에 따라 정치의 영역, 경제의 영역, 일상생활의 영역, 그리고 예술의 영역 등으로 분할된 공동체라는 것을 의미한다. 더 나아가 이 분할 원리는 예술의 영역 안에서도 작동하고 있다. 랑시에르에 따르면 예술을 규정하는 원리로서 감성의 차원이 다루어질 때, 다시 말해 예술이 감성의 차원에서 고려될 때 그 예술은 그 자체로 정치와 결부된다.

3.2. 예술과 정치의 불가분성: 미학적 예술 체제

일반적인 관점에서 정치적 예술은 특정한 방식으로 현실 정치의 사안을 다루는 예술을 가리킨다. 따라서 정치적 폐단을 직접적으로 고발하고 폭로하는 연극, 정치적 현실을 재현하는 연극, 정치적 신념을 피력하고 이를 관철시키려는 연극, 정치적 문제에 관한 토론을 유도하는 연극, 정치 공동체의 축소판으로서 작은 공동체를 형성하는 연극 등이 흔히 정치적이라고 규정되곤 한다. 이 연극들은 예술의 영역과 정치의 영역을 분리하되, 정치의 영역을 반영하거나 정치의 영역에 개입함으로써 자신의 정치성을 드러낸다. 그러나 랑시에르의 관점에서 이러한 연극들은 정치에 관한 연극일지는 몰라도 정치적인 연극은 아니다. 왜냐하면 랑시에르가 예술과 정치를 관계 짓는 것은 그것들의 공통적인 토대로서 감성의 분할과 결부되어 있기 때문이다. 랑시에르에게 예술은 지배적이고 권위적인 감성의 분할 질서에 관여하는 한 정치적이라고 판단될 수 있다. 그렇다면 감성의 분할에 관여하는 예술은 구체적으로

어떤 예술을 가리키는가?

랑시에르는 인간의 기예와 그 산물을 예술로 식별하는 원리를 세 가지로 범주화한다. 이 원리는 어떤 대상이 예술인지 예술이 아닌지, 예술이라면 좋은 예술인지 나쁜 예술인지를 규정하는 기준을 의미한다. 첫 번째 원리는 ‘윤리적 이미지 체제(régime éthique des images)’이다. 이 체제에서 예술을 식별하는 기준은 모방 대상과 층위(이미지의 근원), 그리고 현실 공동체에서의 역할과 효과(이미지의 목적)이다. 이를테면 진리와 정의를 형상화하는가, 형상화한다면 얼마나 그와 가깝도록 형상화하는가, 공동체에 기여하려는 선의가 있는가, 공동체 구성원(관객)의 의식을 함양하는가, 결과적으로 공동체 전체에 유익한 영향을 미치는가 하는 플라톤 식의 물음들이 이에 해당된다. 이 체제의 명칭에는 다른 체제들과 달리 이미지라는 용어가 쓰이고 있는데, 이는 여기서 예술이 개별적이고 독립적인 지위를 부여받지 못하고 있기 때문이다. 플라톤에게는 명확한 예술 개념이 없었고, 다만 특수한 기예들과 제작 방식들, 그리고 그에 따라 만들어진 이미지의 존재방식들만이 식별의 대상이 되었다. 무엇보다 그러한 이미지의 존재방식은 공동체의 존재방식인 윤리(ethos)에 비추어 보아 좋은 이미지인지, 나쁜 이미지인지가 결정되었고, 전 장에서 언급된 ‘시인 추방론’에서 보듯 나쁜 이미지는 공동체로부터 배제되어야 한다고 여겨졌다.

공동체의 윤리에 적합한 예술이란 오늘날 일반적인 관점에서 정치적이란 간주되는 예술들과 연관 지어 살펴볼 수 있다. 윤리는 고정불변한 것이 아니다. 무엇이 진리이고 정의인가, 무엇이 당위인가, 어떤 공동체적 가치를 좇아 행동해야 하는가에 대해서는 시대마다 문화마다 달라지기 때문이다. 이를테면 특정한 정치 체제에 대한 찬동과 옹호는 어떤 관점에서는 미덕이고, 다른 어떤 관점에서는 악덕으로 간주될 수 있다. 따라서 이 체제의 기준을 따라 일반적인 관점에서의 정치적 예술을 살필 때는 그 내용의 측면에서 어떤 공동체적 윤리를 구현하는가가 아닌 그 목적과 효과의 측면에서, 즉 의도나 효력의 측면에서 접근하게 될 것이다. 다시 말해, 어떤 방향으로든 공동체에 영향을 미치는 요소

로 기능하려는 예술이라면 정치적 성격을 지닌다고 인정될 것이다. 그런 점에서 여기서는 너무도 다양한 연극이 정치적 예술로 파악될 수 있다. 일련의 저항 연극, 선전·선동극, 교훈극, 피스카토르, 브레히트와 보알의 연극에서부터 셰익스피어의 역사극, 몰리에르, 레싱, 볼테르의 고전극, 심지어 고대 그리스 연극까지도 그것의 목적과 효과로써 예술을 식별하는 이 체제의 기준에 따를 때는 정치적 예술로 식별될 수 있다. 물론 그 각각의 연극이 설파하는 윤리에 대한 관객의 공감과 동조의 정도, 사회적 차원의 판단과 평가에 따라 좋은 정치적 예술과 나쁜 정치적 예술로 구분될 수는 있다. 그러나 이러한 연극은 윤리라는 타율적 영역과 종속 관계를 맺으면서 두 영역 간의 불평등을 내재하고 있기 때문에, 랑시에르의 관점에서는 정치적 연극이 될 수 없다. 그것들은 치안이라는 의미에서의 정치를 훈육하는 장, 혹은 도덕의 학교에 불과한 것으로서, 문자 그대로 ‘윤리적인’ 혹은 ‘교육적인’ 연극에 지나지 않는다.

반면, ‘재현적 예술 체제(régime représentatif des arts)’에서 예술을 식별하는 기준은 그것이 공동체의 요소로서 소임을 다하는가의 여부가 아니다. 이 체제에서는 재현 조건과 양식에 따라 장르가 구별되고, 각 장르 별로 재현의 규범들이 발생한다. 연극의 경우, 재현 대상, 인물의 성격과 행동, 사건의 논리성과 개연성, 플롯의 전개 방식, 장치와 배경의 활용, 시간적 길이, 작품의 완결성 등 정교한 예술적 적합성의 기준을 제시하는 아리스토텔레스적 전통이 이에 해당된다. 이러한 재현 규범들은 “외적 경계 확정의 원리”인 동시에 “내포의 규범 원리”로 작용한다.⁷⁹⁾ 다시 말해, 체계적인 재현 규범이 마련됨으로써 예술은 예술로서의 독립성·자율성을 지니게 되고, 그러므로 그 식별이 예술적 실천방식 내부의 문제로 좁혀질 수 있는 것이다. 랑시에르는 이 체제를 재현 규범에 근거하여 제작방식(poiesis)을 조율함으로써 예술의 감각적 존재방식을 결정한다는 점에서 이 체제를 ‘시학적(poétique)’ 체제라고도 부른다.

79) Rancière, 『감성의 분할』, p. 28.

전 장에서도 언급되었지만, 아리스토텔레스는 훌륭한 재현 연극이 관객으로 하여금 감정의 정화 작용을 일으켜 궁극적으로 정의와 선을 실현할 수 있다고 보았다. 그런 점에서 재현적 체제의 예술은 현실 정치적 효력을 가질 수 있다고 간주된다. 하지만 랑시에르의 관점에서 재현적 체제의 예술은 정치적 예술이 될 수 없다. 왜냐하면 이 체제의 예술은 예술 그 자체로서는 공동체와의 종속적 위계질서로부터 벗어나지만, 더욱 치밀하고 견고한 위계질서를 발생시키기 때문이다. 이를테면 정치적·사회적 위계의 재현, 재현 규범과 제작방식 상의 위계, 언어와 비언어의 위계, 때로는 장르 간의 위계 등이 바로 그것이다. 요컨대, 재현적 체제의 예술은 외적으로는 정치 체제의 위계질서와 유비적 관계에 고착되고, 내적으로는 예술 체제에서의 위계질서를 공고하게 하는 위계와 불평등의 예술일 뿐이다. 그러므로 평등을 지향하는 랑시에르의 관점에서 보면 이는 오히려 정치에 역행하는 예술이라고 할 수 있다.

마지막으로 ‘미학적 예술 체제(régime esthétique des arts)’는 예술적 규범의 위계로부터 벗어나, 오로지 감각적 존재방식 자체로써 예술을 식별하는 체제이다. 미학적 체제의 예술은 윤리적 체제에서와 같이 사회적·정치적 용도와 효력의 기준을 충족시킬 필요가 없다. 다른 한편, 재현 규범에 준하여 제작방식을 조율함으로써 감각적 존재방식을 결정하는 재현적 체제와 달리, 미학적 체제는 이 규범 원리를 걷어내기 때문에 예술의 제작방식과 감각적 존재방식 모두 자유롭게 결정될 수 있다.

그러므로 이 체제에서 예술의 감각적 존재방식은 예술을 둘러싼 온갖 경계와 위계들이 어떤 지점에서 무차별적으로 해체된 듯한 형태로 나타난다. 이를테면 예술적 요소 간의 경계, 형상화 방식 간의 경계, 예술 장르 간의 경계, 예술과 비예술의 경계, 예술과 현실의 경계 등이 모호해지고 이를테면 말이 없는 연극, 움직임이 없는 춤, 소리가 없는 음악 같은 것들이 생겨나는 것이다. 이렇게 경계와 위계가 해체되기 때문에, 예술은 기존의 질서로는 설명할 수 없는 특수하고 이질적인 감각적 형태로 존재한다. 그러므로 이 체제에서 어떤 작품이 예술로 식별될

때, 그것은 자율성과 단독성을 동시에 획득한다. 다시 말해, 이 체제에서 식별되는 예술은 “형태가 즉자적으로 시험받는 순간 순수한 중단 상태” 80)가 됨으로써, 현실 사회와의 관계뿐만 아니라 예술 일반과의 관계 또한 일제히 중지되는 상태에 놓이는 것이다.

랑시에르에 따르면, 미학적 체제에서 식별되는 예술에는 비의도로서의 의도가 존재할 수 있고, 비재현적이거나 반재현적인 방식의 재현이 존재할 수 있다. 이를테면 윤리적 체제의 예술처럼 특정한 사회적 목적을 갖지 않는 것이 예술의 목적 그 자체가 될 수 있고, 재현적 체제에서처럼 특정한 재현 규범을 따르지 않는 재현이 이루어질 수 있다. 따라서 미학적 체제의 예술은 사회적·정치적 영향력이나 예술적 재현 규범 자체를 부인하는 것이 아니라, 예술에 절대적으로 강요되어 온 일체의 내·외부적 규범과 질서, 위계와 불평등을 거부한다. 그렇기 때문에 이 체제의 예술은 단순히 과거의 예술에 반대하며 등장한 것이라고 보기는 어렵다. 오히려 이 체제의 예술은 과거의 예술을 적극적으로 끌어와서 그것을 일의적으로 규정하고 있었던 내용과 형식의 위계질서를 재분할하고 재발명함으로써 새로운 감각적 존재방식을 구현하는 것이다. 또한 미학적 체제의 예술에서는 실재와 이미지의 위계적 관계도 재편된다. 예술에 관해 논하면서, 플라톤은 이미지를 실재보다 열등할 수밖에 없는 것으로 간주했고, 아리스토텔레스는 이미지가 실재보다 우월할 수 있음을 주장했다. 그러나 미학적 체제에서 이 두 입장의 간극은 불필요하거나 무의미하게 된다. 이미지로서의 실재, 실재로서의 이미지가 공존하기 때문이다.

요컨대 미학적 체제의 예술은 모든 위계질서를 재분할하고 “상반된 것들의 근본적인 동등성” 81)을 구현한다는 점에서, 예술의 방식으로 평등을 형상화한다. 82) 미학적 예술 체제에서 예술과 정치가 가능한 것은 바로 이러한 특성들 때문이다. 물론 이 체제의 예술 또한 그 주제

80) *Ibid.*, p. 31.

81) *Ibid.*

82) *Ibid.*, pp. 69-78 참조.

로서 현실 정치의 사안을 다룰 수도 있고 다루지 않을 수도 있다. 그러나 랑시에르에게 예술이 정치적인 것은 현실 정치를 주제화하는 문제와는 아무런 관계가 없다. 미학적 체제에서 예술이 정치적이라고 간주되는 것은 그것이 기존 감성의 분할 원리에 충실한 권위적이고 고착화된 위계질서를 중지시키면서 새로운 감각적 형태를 만들어 냄으로써, 감각될 수 있는 영역을 확장하기 때문이다. 랑시에르에 따르면, 예술과 정치는 분리된 두 실재가 아니라, 감성적 분할이 중지된 두 형태이다.⁸³⁾ 감성의 분할로서 미학적 체제의 예술은 보이지 않던 것을 보이게 하며, 들리지 않던 말을 들리게 하고, 시간과 공간의 구조를 재편성한다. 이러한 재편성에 따라, 비예술의 공간이 예술의 공간으로 전환될 수 있고, 관습적으로 예술에게 허락되지 않았던 시간이 예술의 시간으로 새롭게 구성될 수 있다. 그 뿐 아니라 예술은 유의미했던 요소들에서 의미를 삭제하고, 무의미했던 요소들에서 의미를 발견하기도 한다.

예술은 우선 그것이 세계의 질서에 대해 전달하는 메시지들과 감정들 때문에 정치적인 것이 아니다. 또한 예술은 그것이 사회의 구조들, 갈등들, 사회집단들의 정체성들을 재현하는 방식 때문에 정치적인 것이 아니다. 예술이 정치적인 것은 예술이 이 기능들에 대해 두는 간격 때문이고, 예술이 설립하는 시간과 공간의 유형 때문이며, 예술이 이 시간을 분할하고 이 공간을 채우는 방식 때문이다.⁸⁴⁾

[정치적인 예술은] 이미 주어진 공동의 세계를 형성하는 대상들과 이미지들의 재배치이거나, 또는 이 집단적 환경에 대한 우리의 시선과 태도들을 수정하는 데 고유한 상황들의 창조이다. 일상적 삶으로부터 약간 차이가 나는, 그리고 비판적이고 고발적이라기보다는 아이러니하고 유희적인 양식으로 제시된 이 미시 상황들은 개인들 사이의 관계들을 창조하거나 재창조하려 하며, 새로운 대면과 참여의 양식들을 유발하려 한다.⁸⁵⁾

83) Rancière, 『미학 안의 불편함』, 주형일 옮김. 고양 : 인간사랑, 2008. p. 56.

84) *Ibid.*, p. 53.

랑시에르가 앞선 두 체제들을 언급하는 것은 예술 식별의 기준을 제안하기 위함이 아니라, 미학적 예술 체제를 통해 예술과 정치를 새롭게 관계 짓기 위한 발판을 마련하기 위한 것으로 볼 수 있다. 우리는 지금까지 특정한 정치적 이데올로기에 공명하는지, 현실 정치의 구조적 모순을 낱알이 밝히며 관객들과 문제의식을 공유하고자 하는지, 그리하여 현실 정치에 일말의 영향이라도 미치고자 하는지 등의 기준으로 연극의 정치성을 고려하여 왔다. 그러나 랑시에르의 관점에 따르면, 오히려 우리는 현실 정치에 대하여 아무런 관심을 드러내지 않는 어떤 연극에서도 정치적 가치를 발견할 수 있게 된다.⁸⁶⁾ 랑시에르의 말대로 “비정치적으로 정치적인” ⁸⁷⁾ 연극이 가능한 것이다. 정치 그 자체로서의 연극이란 기존의 권위적인 감각적 질서에서는 배제되었던 것들을 감각 가능하도록 가시화하는지, 즉 생경하고 이질적인 감각적 형태를 만들어내는지, 그럼으로써 관객의 비현실적이고 비일상적인 감성적 경험을 가능하게 하여 감성적 경험의 영역을 확장하는지의 여부로 결정된다. 이런 점에서 본고는 랑시에르의 논의가 연극의 정치성을 둘러싼 해묵은 규정과 논쟁들로부터 빠져나갈 수 있는 해방의 출구를 마련할 수 있으리라고 기대하는 것이다.

3.3. 메타정치로서의 관객의 미적 경험

윤리적 체제와 재현적 체제에서라면 관객은 하나의 작품이 예술로

85) Rancière, 『감성의 분할』, p. 50.

86) “아무 것도 원하지 않는 작품, 관점이 없는 작품, 어떤 메시지도 전달하지 않고, 민주주의에 대해서도 반민주주의에 대해서도 신경 쓰지 않는 작품은 모든 선호와 모든 위계를 중지하는 이 무관심 자체에 의해 “평등주의적” 이다.” Rancière, 『미학 안의 불편함』, pp. 75-76.

87) *Ibid.*, p. 78.

서 식별되기 위한 필수 요소가 아니다. 다시 말해, 이들 체제에서 예술은 일반 관객이 없더라도 예술로 식별될 수 있다. 이 두 체제에서 예술의 식별 기준으로 설정된 것은 각각 사회적 목적과 용도, 예술적 재현의 규범으로서, 그것들을 충족시킨다는 것은 관객 개인의 문제를 넘어서고 있기 때문이다. 그러나 미학적 체제에서 예술은 반드시 관객의 감각적 경험을 통해 판단된다는 점에서, 관객은 그 자신 예술을 식별하는 주체이자 식별의 기준이 될 수 있다. 그러므로 미학적 체제의 예술은 관객을 통해 완결되는, 관객 없이는 미완인 대상이다. 그렇다면 이 점이 예술의 정치와 관련하여 시사하는 바는 무엇인가?

우선 랑시에르가 생각하는 관객의 해방 혹은 관객의 자유에 관하여 살펴볼 필요가 있다. 그는 미학적 체제에서 예술이 자율성을 지님을 반복해서 언급하는 한편, 최종 국면에서 자율성을 누리게 되는 존재, 혹은 예술의 자율성을 실현하는 존재는 미적 경험의 주체, 즉 관객임을 강조한다.

미학적 체제에 의해 자율성을 갖게 된 것은 예술작품이나 예술가의 형상이 아니다. 자율성을 갖게 된 것은 그 안에서 이 작품, 그리고 이 형상이 이해되는 경험의 형태, 다시 말해 감성적/미적 경험의 형태이다.⁸⁸⁾

여기서 랑시에르가 말하는 미적 경험의 자율성, 다르게 말해 감상의 자유는 관객에 대한 편견을 다루었던 전 장의 논의를 상기하게 한다. 우리가 흔히 말하는 정치적 연극에서 관객은 특정한 사안을 알고 배우기 위해 보거나, 보는 대신 적극적으로 행해야 하는 존재로 받아들여졌다. 이렇게 ‘읽’과 ‘행함’의 우위를 가정하는 기성 정치적 연극에서 ‘봄’의 자유를 억압당해 온 관객은 감성적 경험의 자율성을 중시하는 미학적 체제 혹은 미학적 패러다임 속에서 비로소 해방의 계기를

88) Rancière, 「미학적 전복」, 홍익대 강연문, 2008.

모색할 수 있다. 왜냐하면 관객의 봄(을 비롯한 감각적 지각)은 감성적 경험의 주요한 방식이기 때문이다. 미학적 체제에서 봄은 얇이나 행함에 비해 열등한 행위가 아니며, 무지와 수동성의 상징도 아니다. 관객은 얇이나 행함의 의무 없이 자유롭게 연극을 보는 것만으로 제 역할을 다하고 있다.

그런데 만약 ‘관객은 자유롭게 보면 된다’는 것이 랑시에르의 결론이라면, 여기에는 다음과 같은 의문이 제기될 수 있다. 해방된 관객은 무조건 자유롭게 감상에 임해도 좋은가? 모든 감상은 이미/원래 자유로운 것은 아닌가? 그렇다면 감상의 자유, 혹은 감각에 의존하는 미적 경험의 자유에 관해 달리 논의할 가치가 없지 않은가? 그렇지 않다. 미학적 체제에서 예술가가 예술을 통해 사유방식과 제작방식, 그리고 감각적 존재방식의 새로운 관계를 구성하여 보이지 않던 것을 보이게 하듯, 관객은 그 예술에 대한 지각방식과 경험방식, 그리고 사유방식의 새로운 관계를 구성하여 보지 못하던 것을 보아야 한다. 그렇다면 랑시에르가 말하는 ‘관객의 해방’이란 일차적으로는 관객에 대한 예술가의 편견으로부터의 해방이겠지만, 궁극적으로는 관객 자신의 습관적인 감상방식과 사유방식으로부터의 해방을 의미한다고 볼 수 있다. 다시 말해, 봄의 자유는 예술가가 인정해야 하는 것인 동시에 관객 스스로가 성취해야 하는 것이다.

랑시에르는 특히 이렇게 스스로 봄의 자유를 성취하고 해방하는 관객이 존재할 때 예술이 그 자체로 ‘정치적인 것’이 될 수 있다고 주장한다. 그는 관객의 자유로운 미적 경험에 의해 실현되는 예술의 정치를 다음과 같이 예술의 ‘메타정치(la méta-politique)’라고 설명한다.

미적 경험과 교육이 허용하는 것은 정치적 해방을 위한 예술형태들의 봉사가 아니다. 그것은 그것들에 고유한 정치이며, 정치적 주체들의 이견적 발명들이 만들어내는 형태들에 맞서 그 자신의 형태들을 대립시키는 정치이다. 이 ‘정치’는 따라서 오히려 메타정치라고 불려야 한다. 메타정치는 일반적으로 무대를 바꾸면서, 그리고 민주주의의 외

형들과 국가의 형태들에서부터 그것들을 만드는 지하의 움직임들과 구체적 에너지들의 무대 아래로 이동하면서 정치적 이견의 끝을 보고자 하는 생각이다.⁸⁹⁾

랑시에르가 말하는 예술의 메타정치란 정치 체제에 직접적으로 개입하는 것이 아니라, 예술 나름의 방식대로 감성의 분할에 관여함으로써 공동체에 영향을 주는 것을 의미한다. 예술가가 새로운 감각적 존재 방식을 구현하는 한편, 관객은 새로운 감각적 경험방식을 시도함으로써 정치 체제를 근원적으로 지탱하고 있는, 혹은 그 정치 체제가 공고화하는 특정한 분할 원리에 균열을 낸다. 그리고 정치 체제의 질서에 길들여진 인간이었던 관객이 예술을 접하여 그 질서의 틈에 눈을 뜨게 된다면, 다시 말해 보지 못하던 것을 보게 된다면 비로소 미적 경험에 의한 예술의 메타정치가 이루어지는 것이다. 그렇다면 관객의 해방과 예술의 메타정치를 가능하게 하는 자유로운 감상(봄), 자유로운 미적 경험은 어떻게 이루어지는가?

정치철학을 통해서 대중에 대한 한결같은 신뢰를 드러냈던 랑시에르는 미학과 예술에 관한 저작들에서도 관객의 감상 태도를 직접적으로 문제 삼거나 비판하지는 않는다. 그러나 그에게 있어 관객의 ‘자유로운’ 감상은 수사적 표현으로 그치지 않는다. 랑시에르는 예술의 메타정치를 실현하기 위한 필요조건으로서 이상적인 감상 방식에 대한 의견을 제시한다. 그는 이를 위해, 특히 실러(Friedrich von Schiller)의 『인간의 미적 교육에 관한 편지』의 15번째 편지의 내용을 참조하고 있다. 여기서 실러는 ‘자유로운 가상’으로서의 예술 앞에서 관객은 ‘자유로운 유희’ 상태에 빠지며, 이렇게 ‘유희’로서의 감상이 일어날 때 참된 인간성을 체득한다고 주장한다. 랑시에르가 생각하는 이상적인 감상방식, 미적 경험의 방식은 바로 ‘유희(Spiel)’이다.

랑시에르에 따르면, 미적 경험의 한 방식으로서 유희는 “이중 중

89) Rancière, 『미학 안의 불편함』, p. 66-67.

지” 90)에 의해 가능하다. 이중의 중지란 각각 “오성[지성]의 카테고리들에 따라 감각적 자료들을 결정하는 오성[지성]의 인지[인식]능력의 중지”, 그리고 “욕망[욕구]의 대상들을 강제하는 감성능력의 상관적 중지” 라고 설명된다.⁹¹⁾ 그가 설명하는 이 이중 중지로서의 유희 개념은 실러에 앞서 칸트(Immanuel Kant)로부터 유래한다. 칸트는 『판단력비판』에서 미적 판단의 조건과 원리, 특성에 관해 고찰하였다. 무엇을 아름답다고 여긴다는 의미에서 미적 판단의 대상은 단순히 예술에 한정된 것만은 아니지만, 칸트는 예술에 대한 판단은 미적 판단의 영역에 속하는 것으로, 다시 미적 판단은 상위의 범주인 반성적 판단의 영역에 속하는 것으로 간주한다. 반성적 판단의 원리를 확인하면 예술에 대한 판단이 어떤 유희를 통해 이루어짐을 알 수 있는데, 이것은 랑시에르가 말하는 첫 번째 중지, 즉 ‘지성의 인식 능력 중지’와 관련된다.

칸트에서 판단이란 인간의 인식과 욕구에 작용하는 마음의 능력이며,⁹²⁾ 보편과 특수을 관계 짓는 능력이다. 판단은 보편으로서의 개념이 주어져 있는가의 여부에 따라 규정적 판단과 반성적 판단으로 나뉜다. 우리가 특수한 것으로서 어떤 대상을 마주할 때, 보편으로서의 개념이 이미 있는 경우라면 그 대상을 개념에 포함시킬 것이다. 반면, 보편이라고 할 만한 개념이 없는 경우에는 나름대로 비슷한 개념을 찾아내거나 새로운 개념을 만들어내려고 노력할 것이다. 이 중 전자가 규정적 판단의 원리고, 후자가 반성적 판단의 원리이다.⁹³⁾

90) *Ibid.*, p. 62.

91) *Ibid.*

92) 칸트는 『판단력비판』에서 인간의 인식능력으로 지성, 판단력, 그리고 이성을 제시하는데, 지성은 순수이성으로 경험적 세계(자연)를 사유하는 능력이다. 좁은 의미에서 이론적 차원의 인식능력, 즉 개념화 능력이라고 할 수 있다. 이성은 실천이성으로 초경험적/선험적 세계(자유)를 사유하는 능력으로, 추론을 통해 욕구하는 능력에 작용한다. 판단력은 대상 혹은 표상에 대한 쾌·불쾌의 감정을 결정함으로써 지성과 이성을, 즉 인식능력과 욕구능력을 매개하는 능력이다. Immanuel Kant, 『판단력비판』, 백종현 옮김, 서울 : 아카넷, 2009, pp. 159-162 참조.

93) 이를테면, 우리가 어떤 그림을 보고 “마크 로스코의 작품이다” 라고 말

칸트에 따르면, 모든 판단의 과정에는 상상력과 지성이 동원되는데, 개념이 주어진 상태의 규정적 판단이라면 지성이 지배적인 활동을 하는 가운데 상상력은 보조적인 역할에 머물겠지만, 개념이 주어지지 않은 상태의 반성적 판단이라면 이야기가 달라진다. 반성적 판단에서, 상상력은 표상의 다양한 측면들을 이리 꺾고 저리 꺾으면서, 또한 다른 다양한 표상들을 이것에 갖다 대면서 자유롭고 주도적인 활동을 펼치게 된다. 반면, 자신이 향해야 할 개념이 없기에 잠정적으로 활동 불능 상태에 놓였던 지성은 상상력의 활동을 최종적인 개념으로 통일하는 정도의 역할에 그치게 된다. 요컨대, 반성적/미적 판단으로서 예술에 대한 판단은 상상력의 ‘유희’, 보다 엄밀하게는 상상력과 지성 간의 자유로운 유희를 통해 이루어지며, 여기서 상상력이 보조적인 역할에 머무르지 않고 지성과 대등한 위치를 점하게 되는 것이다.

그렇다면 랑시에르가 말하는 두 번째 중지, 즉 ‘욕구 능력의 중지’란 무엇인가? 그것은 칸트에게 있어서 미적 판단의 속성이자 태도로서 언급되는 무관심성과 관련되어 있다. 먼저 칸트에게 관심이란 표상의 현존에서 오는 만족 및 그러한 현존을 지속시키거나 발생시키려는 욕구이며,⁹⁴⁾ 쉽게 말해 일종의 사적 욕구로 읽어낼 수 있다. 그러나 칸트가 보기에, 아름다운 것에 대한 판단은 이러한 사적 욕구가 배제된다는 점에서 쾌적한 것이나 선한 것[좋은 것]에 대한 판단과는 질적으로 다르다. 왜냐하면 쾌적한 것에서나 선한 것에서의 만족은 사적 욕구와 결합되어 있기 때문이다. 다시 말해 쾌적한 것은 감각적/감정적 욕구를 만족시키고,⁹⁵⁾ 선한 것은 이성적 욕구를 만족시키기 때문이다. 음

하는 것은 규정적 판단이라고 볼 수 있다. 로스코란 작가와 작품에 대해 이미 가지고 있던 개념(보편)의 틀에 개체(특수)로서 존재하는 그림을 포섭하면서 하나의 판단을 내리는 것이다. 반면 그 그림에 대하여 “보기에 아름답다”라고 하는 것은 반성적 판단이다. 그림은 아름답다는 개념으로 결국 포섭되지만, 이 개념에 이르도록 하는 객관적 기준은 없고, 전적으로 개인의 주관적 쾌·불쾌의 감정에 의존하기 때문이다.

94) *Ibid.*, p. 193.

95) 칸트는 감각기관에 적의하다는 좁은 의미에서 ‘감각적’이란 말을 쓰되, 주관적 감각으로서 ‘감정적’이란 말을 함께 쓰고 있다. *Ibid.*, pp.

식을 예로 들어, 우리가 라면을 두고 “맛이 좋다” 라고 하는 것은 감각적 욕구와 관련되고, 맛이 좋음에도 불구하고 “몸에 나쁘다” 라고 하는 것은 이성적 욕구와 관련된다고 볼 수 있다. ‘맛이 좋다’ 와 같이 쾌적한 것에 대한 판단은 감각과 관련되어 즉각적으로 사적 욕구를 충족시키는 한편, 개념(라면이란 무엇인가)을 인식하는 지성의 개입을 필요로 하지 않는다. 반면 ‘몸에 좋다’ 와 같이 선한 것에 대한 판단에는 개념을 인식하는 지성뿐만 아니라 가치(라면은 유익한가)를 인식하는 이성이 연결되어 있어 목적으로서의 사적 욕구가 반영된다. 요컨대, 쾌적한 것은 한낱 감각적 자극에 의해, 선한 것은 실천적 차원의 목적과 결부되어 쾌·불쾌의 감정을 불러일으킨다. 그러나 아름다운 것에 대한 판단은 감각적/감정적 욕구 충족으로 멈추지 않고, 이성적 욕구 충족을 향해 나아가지 않는다. 이를테면 우리는 단순히 감각적 쾌락을 준다고 해서 아름답다고 하지 않고, 도덕적으로 옳다거나 실생활에 쓸모가 있다고 해서 아름답다고 하지 않는다. 즉 미적 판단은 감각적 자극이나 이성적 목적에 의해 제약받지 않는, 일체의 이해관심(사적 욕구)에 얽히지 않는 자유로운 판단인 것이다.

그러므로 랑시에르가 말하는 이중 중지에 의한 ‘유희’는 칸트의 관점에서 미적 판단의 ‘자유’, 즉 상상력의 자유와 사적 이해관심으로부터의 자유 개념과 상통한다. 랑시에르는 미적 판단이 그러한 자유에 근거한다는, 보다 정확히 말해 ‘근거해야 한다’는 칸트의 주장에 대해 적극적으로 동조하고 있다.⁹⁶⁾ 이에 따르자면, 지식과 교양의 틀에서 예술을 규정하거나, 감각적 쾌락만으로 그것이 주는 즐거움을 속단하거나, 관습적 도덕률 혹은 개인적 윤리관, 사회적·개인적 용도, 금전적 이득 등에 따라 그것에 의미를 부여하는 일은 바람직한 미적 경험

195-197 참조.

96) “조금이라도 이해관심이 섞여 있는, 미에 대한 판단은 매우 당파적이고 순수한 취미판단이 아니라는 것은 누구라도 인정하지 않으면 안 된다. 취미의 사안에 있어 심판자 역할을 하기 위해서는 조금이라도 사상(事象)의 실존에 마음이 이끌려서는 안 되고, 이 점에 있어서는 전적으로 무[관]심하지 않으면 안 된다.” *Ibid.*, p. 194.

의 태도가 아니다. 요컨대, 관객의 자유로운 유희는 예술을 마주함으로써 자연 발생적으로 일어나는 것이 아니다. 관객 내면의 개념이나 목적에 의해 비틀리지 않은 순수한 마주침이 있어야 하는데, 이는 그러한 것들로부터 자유로워지려는 관객 자신의 노력을 필요로 한다. 관객의 감상엔 언뜻 보기에 자유로워 보이지만, 실은 그렇지 않은 것이다. 우리는 이것이 랑시에르가 유희를 언급하며 ‘자유로운’이라는 단서를 붙여 그 순수성을 재차 강조하는 의중이라고 짐작할 수 있다.

그렇다면 관객의 유희는 구체적으로 어떻게 예술의 메타정치를 실현하는 것일까? 랑시에르는 칸트에서 실러로 이동하여, 유희의 정치성의의를 발견한다. 칸트가 철학의 영역에서 인식 과정의 일환으로 유희를 다루었던 반면, 그 자신 예술가이자 역사가이기도 했던 실러는 대표 저작인 『미학 편지』에서 예술과 유희의 정치적 가능성을 타진하였다. 실러가 이 저작을 쓰던 시기는 프랑스 혁명이 한창이던 시대였다. 정치적 혁명을 통해 인간 본연의 자유와 평등을 쟁취하고자 했고, 예술 또한 정치에 가담하고 정치를 위해 소용되어야 한다는 요구가 빚발쳤다. 그러나 실러가 생각하기에, 참된 예술, 그리고 그에 대한 참된 경험은 ‘참된 인간성’을 성취하도록 하기 때문에, 보다 많은 사람들이 이를 성취한다면 인간 본연의 자유와 평등을 실현할 수 있을 것이므로, 예술은 굳이 정치라는 우회로를 택할 필요가 없었다. 다시 말해, 실러는 공동체의 표층에 있는 정치를 개혁하는 것보다 공동체 기층의 면면을 구성하는 인간을 개혁함으로써, 즉 예술과 유희를 통해 인간의 품성을 교정하고 고양함으로써 공동체의 체질 개선이 자연스럽게 뒤따를 것이라고 기대한 것이다.

그렇다면 실러가 말하는 참된 인간성이란 무엇인가? 그가 보기에, 인간이 육체적·물리적인 것들, 감정과 본능에만 충실하다면 “거친 인간”에 불과하고, 정신적·도덕적인 것들, 이성과 원칙에만 충실하다면 “무기력한 인간”일 따름이다.⁹⁷⁾ 오히려 어느 한 쪽에 치우치지 않고,

97) Friedrich Schiller, 『미학 편지 : 인간의 미적 교육에 관한 실러의 미학 이론』 안인희 옮김, 서울 : 휴먼아트 : 휴머니스트, 2012, p. 63.

물질과 정신, 감성과 이성, 본능과 원칙, 수동성과 능동성 등이 융해된 조화로운 품성이야말로 인간을 인간답게, 참되게 한다.⁹⁸⁾ 따라서 실러는 물질에 정신을 입히는 일이자 감성과 이성이 어우러지는 일인 예술과 유희를 통해 참된 인간성을 실현할 수 있다고 주장한다. 이를테면, 문자가 시가 되고 물감이 그림이 되고 돌덩어리가 조각이 되는 것은 물질에 정신을 담아내는 예술의 일이다. 또한 그렇게 또 하나의 물질이 된 예술에 대해 관객 각자의 느낌과 생각대로 정신을 불어넣는 일은 미적 경험, 곧 유희인 것이다. 요컨대, 예술을 통한 유희는 물질적인 것과 정신적인 것이 조화롭게 균형을 이루는 참된 인간성을 발현시키고, 이것들이 축적됨으로써 이상적인 공동체 건설도 가까워진다는 것이 실러의 생각이었다.

랑시에르는 칸트와 실러를 거쳐, 관객의 자유로운 유희가 일차적으로 “감성에 대한 지성의 권력”을 중지시키는 한편, 넓은 차원에서 “감각의 계급에 대한 지성의 계급의 권력”과 “자연의 인간들에 대한 문화의 인간들의 권력”을 중지시키는 하나의 실천, 즉 정치적 행위라고 주장한다.⁹⁹⁾ 이는 인간이 사회적 존재라는 맥락에서, 두 가지 지점으로 나누어 생각해 볼 수 있다.

첫째, 관객의 미적 경험은 예술가를 비롯한 타인이 아니라, 관객 자신에 의해서도 억압될 수 있으며, 이러한 억압으로부터 해방되려는 시도인 자유로운 유희는 개인적 차원의 정치적 행위가 될 수 있다. 2장에서 비판적으로 검토한 바와 같이, 기성 정치적 연극은 흔히 ‘봄에 대한 앎의 권력’, ‘봄에 대한 행함의 권력’, 그리고 무엇보다 ‘관객에 대한 예술가의 권력’을 강제한다고 볼 수 있다. 그러나 극장에

98) 실러는 전자의 성질에 ‘감각충동(der sinnliche Trieb)’이라는 이름을, 후자의 성질에 ‘형식충동(Formtrieb)’이라는 이름을 붙이고, 이 둘이 융해된 조화로운 제3의 충동으로서 ‘유희충동’(Spieltrieb)을 제시한다. 실러에게 형식충동과 감각충동은 내재해 있는 충동이고, 유희충동은 예술을 통해 형식충동과 감각충동이 융해되고 합일될 때 비로소 발현되는 충동이라 볼 수 있다.

99) Rancière, 『미학 안의 불편함』, p. 63.

들어서기 이전, 우리는 이미 교육을 비롯한 사회화 과정에서 ‘예술은 이러이러한 것이다/것이어야 한다’거나 ‘정치는 이러이러한 것이다/것이어야 한다’라는 식의 규범이나 모범들을 체화한다. 사회적으로 구조화되고 습관화된 개념적 틀에 따라, 우리는 자각하지 못한 채 감성을 지성으로 통제할 뿐만 아니라, 개인적인 감정을 집단적인 감정으로, 자연적인 느낌을 문화적인 생각으로 스스로 억제할 수 있다. 따라서 관객이 미적 경험을 유희로 전환시키는 일은, 즉 체화된 사회적 분할의 틀에 균열을 내는 일은 관객 개인에게 있어서 일종의 정치적 행위라고 볼 수 있다.

둘째, 관객의 미적 경험은 타인과 소통될 수 있으므로, 유희한다는 전제 하에 일어난 개인의 정치적 행위는 우선적으로 그와 경험을 공유하는 타인에게, 나아가 공동체에 영향을 미칠 수 있다. 관객은 자신의 미적 판단에 대해 타인의 동의를 구하거나 최소한 동의 받을 수 있을지를 예상하고, 반대로 타인의 미적 판단에 대해서도 동의를 표할 수 있다. 그리고 한 사람의 미적 판단에 대해 수많은 사람들이 동의를 나타내는 경우도 있다. 미적 판단이 지극히 주관적이고 개인적인 기준에 따라 이루어짐에도 불구하고, 집단적으로 공유되고 공감될 수 있다는 점에서 관객 개인의 미적 경험을 통해 사회적 차원의 메타정치가 가능해지는 것이다.

이와 같이 랑시에르에 따르면, 연극에 대해 ‘이해’하는 관객이나 ‘참여’하는 관객이 아니라, ‘유희’하는 관객이 많아질수록, 즉 자신의 관념을 지배해 온 사회적 질서에 대해 자신의 질서를 덧세우는 관객이 많아질수록 그 연극은 ‘정치적 연극’이 될 수 있다. 그렇다면 예술가는 관객에게 앎과 행함을 요구하지 않고도, 관객의 낯설고 새로운 붐을 유도함으로써 연극의 메타정치에 일조할 수 있는 것이다. 따라서 다음 장에서 우리는 새로운 붐을 가능케 하는 정치적 연극의 사례로 로버트 윌슨의 연극을 다루어 보고자 한다.

4. 비정치적 연극의 정치성: 로버트 윌슨의 연극을 사례로

4.1. 봄의 연극과 정치: 평등의 스펙터클

랑시에르는 예술과 정치가 맺을 수 있는 관계를 감성의 분할이라는 동일한 개념적 토대 위에서 고찰했다. 랑시에르에게 정치는 권력 관계의 조정이 아니라, 그 관계의 기저를 이루는 감성의 분할 체계와 관련되어 있다. 감성의 분할이 중지된 또 다른 체제로서 예술은 한편으로는 예술에 강제된 개념적·지적 질서와 규범들을 해체하고, 다른 한편으로는 사회적 질서와 규범을 체화한 관객에게 새로운 경험을 줄 때 예술 고유의 정치를 실현하는 것으로 간주된다. 미학적 체제의 예술은 사회적·정치적·윤리적 목적이나 엄격한 재현 규범에 구속받지 않는 자유로운 가상이다. 이것을 관객이 봄으로써, 즉 자유로운 가상 앞에 자유로운 유희를 경험함으로써 예술의 정치는 완성되는 것이다. 따라서 2장과 3장의 논의를 종합해 본다면, 랑시에르의 관점에서 예술의 정치는 관객의 앎이나 행함이 아닌 봄, 즉 감성적(감각적) 경험을 통해 이루어지는 것이다. 따라서 랑시에르가 말하는 미학적 체제의 예술로서 연극의 사례를 검토한다면, 관객의 봄을 새롭게 불러일으키는 연극을 다루는 것이 타당하다고 볼 수 있다.

랑시에르는 *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of art*에서 미학적 체제의 예술의 사례들을 검토한다. 특히 「The Immobile Theatre」 장을 통해, 메테를링크(Maurice Maeterlinck)를 중심으로 상징주의 연극의 미학적 특징들을 다루고 있다. 랑시에르가 상징주의 연극을 미학적 체제의 예술로 고려하는 것은, 그것이 전통적 연극의 낡은 관습들, 그러니까 재현 규범 상의 특정한 인과적 체계를 해체하면서

새로운 감각적 형상을 제시하기 때문이다.

상징주의는 상징을 사용하는 것이 아니다. [...] 그것[상징의 사용]은 적합성(the proper)과 형상성/조형성(the figurative) 간, 감각과 그 감각적 가상 간 관계의 낡은 체제에 포함되는 것이다. 반대로, 상징주의는 이러한 관계들의 전복을 뜻한다. 《대건축사(The Master Builder)》를 새로운 연극의 사례로 선택하는 것이 타당한 것은 [...] 그것이 연극적 전통에서 뚜렷이 나타나는 사건들의 사슬과 인물들의 논리가 암시하는 인과적 체계를 단절하기 때문이다.¹⁰⁰⁾¹⁰¹⁾

위 인용문에서 랑시에르가 지적하는 전통적 연극의 인과적 체계는 두 가지 측면으로 복잡하게 얽혀 있다. 하나는 희곡 텍스트 내부의 인과성으로 인물 내면의 생각이나 감정이 외면적인 행동과 사건으로 표출되는 것을 의미한다. 이를테면 질투나 분노의 감정은 살인이라는 과격한 행동으로 이어진다. 다른 하나는 희곡 텍스트와 상연 텍스트 간의 인과성으로, 희곡의 내용이 상연의 형식을 통해 구체적·직접적으로 표현되는 것을 의미한다. 이를테면 살인을 저지르는 배우의 심각한 표정, 흥분된 말투, 불안한 몸짓 등이 그것이다. 따라서 랑시에르는 전통적 연극이란 “행위의 연극(theatre of action)”으로 “외면성(the exterior)”이 “내면성(the interior)”을 일목요연하게 나타냄으로써,

100) Jacques Rancière, *Aisthesis : Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Zakir Paul (New York : Verso Books, 2013), p. 118.

101) 랑시에르는 해방 챗터의 서두에 뤼네-포(Aurélien-Marie Lugné-Poe)가 헨릭 입센(Henrik Ibsen)의 원작을 바탕으로 연출한 《대건축사》(1894년 상연)에 대한 메테를링크의 비평을 싣고 있다. 이 작품은 중년의 성공한 건축사인 솔네즈가 가정과 사회의 모든 인간관계에서 위안을 얻지 못하고 소외되는 상황에서 젊고 아름다운 여성 힐다를 만나 희망과 용기를 얻는 동시에 죽음을 선택하는 상황을 다루고 있다. 메테를링크는 무대 중앙이 아닌 전면부에서의 연기, 희미한 조명, 성직자 같은 제스처, 노래하는 듯한 어조 등으로 작품을 묘사하고 있다.

결과적으로 “가시적 스펙터클을 사상의 가시성에 종속” 시킨다고 말한다.¹⁰²⁾ 다시 말해 극작가의 사상이나 연극의 주제, 주인공의 심리 등 내용과 메시지의 권력이 상연 형식의 자유를 억압한다는 것이다.

상징주의 연극은 바로 이 내용과 형식 간의 종속적 관계를 단절하고 사실주의적 재현의 의무로부터 해방되는 연극이다. 랑시에르는 “행위가 없는 연극(theatre without action)”에 대한 메테를링크의 관점을 바탕으로, 상징주의 연극이 “침묵의 행위(silent action)”를 통해 “침묵의 감각(silent sensation)”을 형성한다고 말한다.¹⁰³⁾ 따라서 상징주의 연극의 무대는 담담하고 느릿느릿하며 막연하고 단조로운 분위기를 자아낸다. 랑시에르가 특히 주목하는 것은 무대 세트, 조명, 배경막, 가구, 의상, 소품 등의 물질적 요소들이 배우와 마찬가지로 이 침묵의 행위에 가담하며 침묵의 감각을 형성한다는 점이다. 다시 말해 생명이 있는 존재(인간/배우)와 생명이 없는 존재(물질) 모두가 움직임과 정지, 침묵과 소리/소음, 빛과 어둠, 평면과 입체, 시간의 운율이나 공간의 구성 사이의 관계를 조율하며 감각적 존재방식의 구성에 동등하게 관여한다는 것이다. 랑시에르는 상징주의 연극이 관습적 재현 규범의 속박에서 벗어남으로써 생명의 잠재력과 무생명의 잠재력을 함께 드러내고, 이를 통해 스스로의 예술적 잠재력을 입증한다고 본다.

낡은 표현 체계의 파괴는 다음의 두 계통에 따라 실행된다. 생명이 재현의 의무로부터 자유로워진 채 신체들의 에너지 속에 자신의 잠재력을 직접적으로 증언하는 연극. 이와 반대로, 건축, 조상(彫像), 선과 색, 빛과 움직임의 생명 없는 잠재력을 위해 신체들과 표정들에 거리를 둠으로써 예술로서의 잠재력을 증명하는 연극.¹⁰⁴⁾

랑시에르는 상징주의 연극의 핵심적 특징이 “드라마에서 스펙터클

102) *Ibid.*, p. 116.

103) *Ibid.*, pp. 114-115.

104) *Ibid.*, p. 131.

로의 전환” 105)에 있다고 판단한다. 드라마가 구체화되지 않는 스펙터클은 그것을 마주하는 관객으로 하여금 개념적·지적 이해에 혼란을 겪게 하는 한편, 감성적 경험과 직관에 집중하게 한다. 다시 말해, 랑시에르가 미학적 체제의 예술로 규정하는 상징주의 연극은 앞의 연극도 행함의 연극도 아닌 어디까지나 ‘봄의 연극’ 이라고 할 수 있다.

이러한 상징주의 연극의 특징은 동시대 연출가인 로버트 윌슨(Robert Wilson)의 연극에서도 주요하게 포착된다.¹⁰⁶⁾ 윌슨의 연극은 언어적·내용적 의미 전달의 비중을 최소화하는 반면, 언어를 포함한 모든 상연의 요소들을 배합하여 시·청각적 이미지 형성에 주력하는 연극이라는 점에서 ‘이미지 연극’¹⁰⁷⁾ 이나 ‘비전 연극’¹⁰⁸⁾이라는

105) *Ibid.*, p. 130.

106) 윌슨은 현재까지 총 다섯 편의 작품을 국내에서 공연하면서 우리에게도 낯설지만은 않은 연출가라고 할 수 있다. 윌슨의 연극은 2000년 서울연극제 개막공연으로 초청된 《바다의 여인(Lady from the Sea)》(Henrik Ibsen 원작, Susan Sontag 각색)을 통해 처음으로 국내에 소개되었다(문예회관 대극장, 현 아르코예술극장 대극장). 이후 2010년과 2011년에 각각 《크라프의 마지막 테이프(Krapp's Last Tape)》(Samuel Beckett 원작)와 《마크로폴로스의 비밀(The Macropulos Case)》(Karl Čapek 원작)이 국립극장 해오름극장에서 상연되었으며, 2015년 《셰익스피어 소네트(Shakespeare's Sonnets)》가 아르코예술극장 대극장에서, 《해변의 아인슈타인(Einstein on the Beach)》이 광주 아시아예술극장에서 상연되었다. 본인은 올해 상연된 두 작품을 감상했으며, 그런 점에서 공연의 실제적 분석에 한계가 있음을 미리 밝힌다.

107) “이미지 연극이란 온톨로지컬-히스테릭 극단의 리처드 포먼, 버드 호프만 스쿨 오브 버저의 로버트 윌슨, 마부 마인스 극단의 리 브루어로 대표되는 미국 아방가르드 연극 특유의 스타일을 정의하기 위해 내가 선택한 장르용어이다. [...] 이 모든 연극과 공연은 대사를 배제하거나, 관객에게 대체 지각 양식을 요구하는 청각/시각/언어적 이미지에 최소한으로 호응하는 단어들을 사용한다. 대사를 토대로 삼아온 연극의 이런 해체는 미국 연극 역사의 분수령이자 통과의를 상징한다.” Bonnie Marranca, *The Theatre of Images* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996), p. 11.

108) “비전의 연극이란 연출자 자신의 개인적 이미지들을 행위자의 움직임, 빛, 소리, 음악, 그리고 극의 구조를 통해 무대화하는 연극을 일컫는다. 이 개인적 이미지들은 연출자 개인에게는 매우 중요한 것으로서 언어적, 이성적, 담화적 토대에서 벗어나 독특한 의미들을 함축하고 있는 것이다. [...] 그는 이미지가 현현하는 비전, 혹은 감각을 관객들과 공유하는 것을 목적으로 한다. 그러므로 비전의 연극은 무대 디자이너의 연극, 또는 무대 디자이

이름으로 불린다. 한스-티스 레만(Hans-Thies Lehmann)은 그의 주저 『포스트드라마 연극 *Postdramatic Theatre*』에서 드라마 연극의 전통을 혁신한 연출가들 가운데 월슨을 제일 먼저 언급하는 가운데,¹⁰⁹⁾ 20세기 후반 이후의 서구 연극계에서 연극과 연극적 수단의 범주를 확장하는 동시에 연극에 대한 새로운 관점을 제시하는 데 가장 커다란 영향을 준 연출가로 평가한 바 있다.¹¹⁰⁾ 이러한 월슨의 연극이 랑시에르의 정치적 예술 논의에 대한 적절한 사례로 고려될 수 있는 것은, 그것이 비단 봄의 연극으로서 상징주의 연극과의 접점을 갖기 때문만은 아니다. 한편으로는 랑시에르의 관점을 통해 월슨의 연극에 제기되었던 비판들, 비정치성, 해석 불가능성 등을 반박할 수 있고, 다른 한편으로는 바로 그 반박을 통해 랑시에르가 말하는 예술의 정치적 의의를 발견할 수 있기 때문이다.

월슨이 연극 연출에 첫 발을 들인 1960년대 말에는 리빙 시어터, 오픈 시어터, 퍼포먼스 그룹 등의 급진적이고 실험적인 연극이 미국 연극계의 관심을 끌고 있었다. 그들은 당시 미국의 지배 권력이 초래한 문제적 현상들, 이를테면 팽배한 자본주의의 폐해, 베트남 전쟁 참전, 인종 차별 등에 철저히 반대하는 입장에 서서, 연극에 사회적·정치적 혁명의 꿈을 반영하고자 했다. 그들에게 연극은 기성의 사회 제도와 인습에 의해 억압되어 온 인간의 정신적·성적 해방을 기원하는 공동체적 제의로서, 관객의 적극적인 참여를 통해 완성된다고 간주되었다. 그러나 월슨은 극단적 형태로 관객의 참여를 중용하고 정치적 슬로건이나 반사회적 행위로 일관하는 그들의 연극에 심한 거부감을 느꼈다고 진술한다.

너로서 기능을 하는 연출가의 연극이라고 할 수 있다.” Stefan Brecht, *The Theatre of Visions : Robert Wilson* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978), p. 9.

109) Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jurs-Munby (New York : Routledge, 2006), p. 23.

110) *Ibid.*, p. 77.

난 60년대 연극이 싫었다. 난 절대 그런 움직임의 일부가 아니었다. 내가 한 일은 리빙 시어터나 오픈 시어터, 퍼포먼스 그룹과는 닮아 있지 않았다. 난 그들이 한 모든 일들에 반대했다. 그들의 연극이 보이는 방식이라면 질색이었다. 난 그들 단체보다는 19세기 연극과 보드빌과의 공통점이 더 많다. 난 형식주의자였다. 난 프로시니엄 아치를 사용했다. 내 연극은 내적(interior)이었고, 난 관객을 정중하게 대했다.¹¹¹⁾

그들의 연극과는 달리, 윌슨의 연극에서는 정치적 노선의 표명은 물론이고, 사회 제도에 대한 저항과 해방의 선언도, 관객의 각성과 동참에 대한 촉구도 전혀 발견되지 않는다. 그의 연극은 당대의 연극 개혁가들이 지양하고자 했던 명백한 환영 연극으로, 배우와 관객 사이에 ‘제4의 벽’을 세우는 프로시니엄 아치 너머에서 이루어지고, 말과 글로 다 설명할 수도 이해할 수도 없는 신비로운 이미지들로 채워진다. 그가 일반 정치와 관련이 있었던 역사적 인물들 - 이를테면 소련의 독재자 이오시프 스탈린(Joseph Stalin)이나 나치 독일의 루돌프 헤스(Rudolf Hess), 남북 전쟁을 통해 노예 해방을 실현했던 에이브러햄 링컨(Abraham Lincoln) 등 - 을 작품의 소재로 삼은 경우에도, 그 인물들은 어떤 인간성을 상징하는 추상적 이미지로 나타날 뿐 정치적인 의미가 부여되지 않는다. 따라서 연극의 정치성을 규정하는 일반적인 관점에서, 윌슨의 연극은 확실히 비정치적인 연극으로 분류될 수 있을 것이다.¹¹²⁾ 퍼포먼스 그룹의 리처드 셰크너(Richard Schechner)는 이

111) 《파우스투스 박사(Doktor Faustus)》(1989) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson* (New York : Cambridge University Press, 1996), p. 2.

112) “윌슨은 자신의 모든 작품들에서 존재를 응시한다. 마치 존재의 본질을 발견하고 드러내려는 듯이. 그러나 우리는 그것이 헤스(Hess)가 아닌, 오직 헤스의 이미지일 뿐임을, 종이 위의 유화제나 잉크에 지나지 않는 것임을 기억해야 한다. 우리가 윌슨에게 헤스에 대해, 프로이트에 대해, 스탈린에 대해, 빅토리아 여왕에 대해, 아인슈타인에 대해, 또는 에디슨에 대해 말해 주기를 기대한다 하더라도 우리가 그들에 대해 결코 더 배울 수는 없을 것이다.” *Ibid.*, p. 43.

러한 윌슨의 연극에 대하여, 극히 개인적이고 정서적인 연극으로 관객의 수동성을 조장할 뿐만 아니라, 삶과 세계에 산적인 문제들을 부단히 고민해야 하는 연극의 본질과 사명을 망각하고 있다고 강도 높게 비판했다.¹¹³⁾

작품이 얼마나 인상적이건 간에 [...] 그것[윌슨 류의 작품]은 그 속에 본질을 품고 있지 않다. 그것은 사람들의 삶을 위해 애도하거나 분노하지 않기 때문이다. 집단적 현상인 도시에 존재하는 사회적 쟁점, 정치, 그리고 사람들의 삶을 회피하고 싶다고 하더라도, 이것들은 연극의 기능일 뿐만 아니라 가장 큰 영예이다. [...] 도시가 변화하는데 예술가들이 인간에 변화를 일으키지 못한다면, 우리는 희생자들 사이에서 혹은 윌슨의 경우처럼 부유층의 애완동물로 최후를 맞이하게 될까봐 나는 우려스럽다.¹¹⁴⁾

이렇게 그의 연극이 정치적이지 않다는 대체적인 평가 혹은 비판에 대하여, 윌슨 자신도 사람들이 말하는 정치적 연극에는 뜻이 없음을 몇 차례의 인터뷰를 통해 분명히 밝힌다.¹¹⁵⁾ 그러나 랑시에르의 관점에서 본다면, 이렇게 선명한 정치적 목적과 의도를 갖지도, 정치적 현상을 다루지도 않는, 즉 ‘흔히 말하는 정치적 연극’이 아닌 윌슨의 연극도 예술의 정치를 실현하는 사례로 재평가될 수 있다. 왜냐하면 그의 연극은 전통적 연극이 기반해 온 일체의 위계질서를 다양한 층위에서 조율하고 재편하여, (일반적인 의미에서의) 정치적 혁명보다 더 깊은 차원

113) Richard Schechner, “The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It”, *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No. 3, 1981, p. 16.

114) *Ibid.*

115) “나는 무대 위의 정치에 관심이 없다. 나는 항상 정치가 인간들을 갈라놓는다고 생각해왔다.” 리차드 셰크너와의 인터뷰. Richard Schechner, “Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville”, *TDR*, Vol. 47, No. 3, 2003, p. 118.

에서 “감성적 경험의 혁명”을 일으킴으로써 미적 메타정치를 실현하기 때문이다. 이를테면 윌슨의 초기 대표작 가운데 하나인 《귀머거리의 시선(Deafman Glance)》(1970년 초연)을 관람한 루이 아라공(Louis Aragon)은 그 작품이 그 어떤 초현실주의자도 이루어내지 못한 초현실주의의 이상을 달성했다고 말하며, 일상적이고 관습적인 생각의 체계를 흔트리는 동시에, 영혼과 육체의 자유에 관해 훌륭하게 보여주었다고 소회를 밝힌다.

나는 태어나 세상에서 이보다 더 아름다운 것을 보지 못했다. 그 어떤 연극도 이 작품에 절대로, 조금도 근접하지 못했다. 왜냐하면 그것은 깨어 있는 삶인 동시에 눈을 감은 삶이기 때문이다. 그것은 매일 낮의 삶과 매일 밤의 삶 사이에 있는 혼란이고, 현실이 꿈과 뒤섞이며, 귀머거리의 삶에 존재하는 불가해한 모든 것들이기 때문이다. [...] 이 연극은 발레도, 무연극도, 오페라도 아니다. (아마도 귀머거리의 오페라, 들리지 않는 오페라일지는 모르겠지만 [...]) 그것은 우리가 길들여진 모든 것들을 비판한다. 《귀머거리의 시선》은 자유, 영혼의 자유, 육체의 자유를 보여주는 탁월한 메커니즘이다.¹¹⁶⁾

분명 윌슨의 연극은 우리가 여전히 익숙하게 접하는 사실주의적 연극과는 전혀 다른 모습으로 다가온다. 사건의 개연성과 필연성, 행동의 통일성, 작품의 완결성 등과 같은 아리스토텔레스식의 엄격한 재현 규범은 무질서하게 와해된다. 극중 사건은 전혀 사실임 직하지 않고, 극중 인물들은 행동의 맥락이 불분명하고 성격과 표정도 짐작할 수 없어서 감정이입이 사실상 불가능하다. 무엇보다 윌슨의 연극은 아리스토텔레스가 연극에서 가장 부차적인 요소라고 규정했던 불거리(opsis),¹¹⁷⁾

116) Louis Aragon, trans. Linda Moses, “An Open Letter to Andre Breton on Robert Wilson’s “Deafman Glance””, *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 1, 1976, p. 4, p. 7.

117) “불거리의 매력은 가장 강하지만 시인의 기술과는 전적으로 무관하고 시 창작 기술과도 아무런 관계가 없다. 왜냐하면 경연이나 배우가 없어도

즉 스펙터클이 주가 되는 봄의 연극이다. 전통적 연극에서 중심적인 권위를 누려왔던 드라마 텍스트는 그 권위를 스펙터클에게 넘겨주게 되고, 관객은 연극을 텍스트로서 이해하는 대신 스펙터클로서 관조하게 된다. 그렇다면 월슨이 연극적 스펙터클을 구성하는 원리는 무엇일까? 월슨은 무대 위에서 모든 형식적 요소들의 ‘평등’을 추구한다고 말한다.¹¹⁸⁾

유럽의 전통에서, 텍스트는 무대에서 가장 중요한 요소이다. 내 연극에서는 모든 요소들 - 공간, 빛, 배우들, 소리, 텍스트들, 의상들, 소품들 - 이 평등하다.¹¹⁹⁾

즉 상연을 구성하는 모든 요소들은 드라마 텍스트를 효과적으로 재현하고 그 의미를 전달하기 위해 보조적으로 기능하지 않도록 가능한 대등하게 조율되어 스펙터클의 긴장감을 조성하는 것이다. 이를테면 언어적 요소의 의미 작용을 축소하는 한편 비언어적 요소의 표현 범주를 확대하여 연극의 구성에 있어 동등하게 기능하도록 함으로써 평등을 구현한다. 이렇게 월슨이 요소들 간의 평등을 구현하는 원리에 관하여 아서 홀름버그(Arthur Holmberg)는 ‘적대되는 힘들의 복합적 대

비극은 목적을 실현할 수 있기 때문이다. 뿐만 아니라 불거리를 위한 기술적 작업에는 소도구를 제작하는 기술이 시인의 기술보다 더 중요하기 때문이다.” (50 b 16-21) “시각적인 장치를 빌려 그러한 효과 [두려움과 연민을 자아내는 효과]를 만들어내는 것은 시인의 기술에 속하는 것이 아니라 무대 위에 올리는 공연의 문제이다. 불거리를 사용하여 두려운 것이 아니라 단지 기괴한 것만을 만들어내는 사람은 비극과는 아무런 관련이 없다.” (53 b 7-11) Aristotle, 『시학』, 김한식 옮김, 서울 : 평민클래식코리아 : 웅진씽크빅, 2010, pp. 134-135, p. 263.

118) Maria Shevtsova, *Robert Wilson* (New York : Routledge, 2007), p. 48.

119) Holger Teschke, “Brecht’s Learning Plays - a Dance Floor for an Epic Dramaturgy. A Rehearsal Report on Robert Wilson’s Ozeanflug at the Berliner Ensemble”, trans. Joe Compton, *Theatre Forum*, 1999, p. 14, *Ibid*에서 재인용.

립’ 120)으로, 마리아 셰브초바(Maria Shevtsova)는 ‘반대되는 요소들의 병치와 대조’ 121)라고 설명한다.

월슨 연극의 힘은 적대적인 힘들의 통합에서 솟아난다. 복합적 대립이 그것이다. 수직과 수평, 침묵과 소리, 밋과 어둠, 빠름과 느림, 차가운 빛과 따뜻한 빛, 미니멀리즘과 맥시멀리즘, 사실주의와 추상주의, 이성과 비이성, 희극과 비극, 숭고와 그로테스크.¹²²⁾

이러한 평등의 스펙터클은 그 구성의 과정에 있어서도 전통적 연극처럼 사건의 조직적인 인과관계에 바탕을 두지 않는다. 월슨은 작품의 창작 과정에서 ‘수학적’ 혹은 ‘건축적’ 질서에 따른다는 표현을 자주 사용한다. 이는 작품을 먼저 막으로 크게 등분한 뒤, 각 막에 이미지의 모티프에 따라 두, 세 가지의 기다란 장면들을 병치시키고, 각 막의 시작과 끝 부분을 구분하는 마디가 되도록 ‘니 플레이(Knee Play)’라고 불리는 간결한 행위로 이루어진 짙막한 장면들을 삽입하는 방식이다. 예컨대, 《해변의 아인슈타인(Einstein on the Beach)》(1976년 초연)는 4막으로 이루어져 있으며, 각 막에는 기차(A), 재판(B), 우주선(C)의 이미지를 표현하는 장면들이 포함되어 있고, 연극의 시작과 끝을 포함하여 총 다섯 차례의 니 플레이로 이루어진다.¹²³⁾

120) Shevtsova, *op. cit.*, p. 56.

121) *Ibid.*

122) Holmberg, *op. cit.*, p. 85.

123) 다음의 순서와 같다. Knee Play 1 - Act I [scene 1(A) - scene 2(B)] - Knee Play 2 - Act II [scene 1(C) - scene 2(A)] - Knee Play 3 - Act III [scene 1(B) - scene 2(C)] - Knee Play 4 - Act IV [scene 1(A) - scene 2(B) - scene 3(C) - Knee Play 5. 이러한 장면 구성 방식의 의미를 두고 월슨은 다음과 같이 설명한다. “나는 보통 구조를 가지고 [창작을] 시작한다. 구조는 매우 엄격하다. 그러니까 나는 강력한 형식이나 프레임을 바탕으로 한다. 이를테면 《해변의 아인슈타인》과 같은 작품은 총 4막으로 되어있는데, 1막에는 A와 B가, 2막에는 C와 A가, 3막에는 B와 C가, 그리고 4막에는 A, B, C 세 가지 장면 모두가 함께 담긴다. 즉 나는 이 작품이 주제와 변주(variation)를 기초로 할 것임을 알았던 것이다. 그리고 [이러한

윌슨은 먼저 공연의 시간적 골조를 만든 뒤, 장면마다 배분된 시간 동안 무대 공간의 이미지를 구성해 나가며 내용을 만들어낸다. 다시 말해 윌슨의 연극은 내용적 측면에 초점을 두고 형식적 요소들을 체계적으로 배합하는 관습적 방식을 따르지 않고, 형식적 측면을 먼저 조정하고 내용을 차츰 채워나가는 방식에 의존하는 것이다.

요컨대 윌슨의 연극은 창작 과정에서 관습적인 규범들을 철저하게 형식적으로 해체하는 한편, 최종적인 상연에서 각 요소들이 대등하게 역할을 하도록 한다. 이는 위계질서의 (재)분할과 평등 개념에 기반을 두고 있는 랑시에르의 정치 논의를 떠올려 볼 때, 예술의 영역 안에서 ‘정치적인 방식’을 선택하고 있다고 유의미하게 해석할 수 있다. 이러한 평등의 스펙터클은 연극적 요소들의 위계가 명백히 존재하는 전통적 연극에 익숙한 관객들에게 생경하고 이질적인 감각을 불러일으킨다. 따라서 윌슨의 연극은 관객으로 하여금 고착된 인식의 틀을 탈피하여 ‘새로운 봄’의 방식을 찾게 한다는 점에서 미적 경험에 의한 메타정치의 가능성을 내포한다. 이러한 윌슨의 연극을 볼 때, 관객은 ‘이 연극은 무엇이다’라고 규정적으로 판단하지 못하고, ‘이 연극은 무엇일까?’라고 스스로에게 질문하고 또 나름대로의 대답을 구하려고 노력하게 된다. 즉 윌슨은 ‘무엇’에 해당하는 내용과 의미를 생성하고 전달하는 연극이 아니라, ‘무엇’을 상상하고 질문하는 빈틈을 주도록 시간과 공간의 차원에 형식적 요소들을 배열하는 것이다.¹²⁴⁾

기본적인 구성을 갖게 되면] 나는 형식을 채워 넣는 데 있어 보다 자유로워질 수 있다. 나는 그러한 구성 없이는 형식을 어떻게 채워 넣을지 알 수 없다. 이것은 마치 건축가가 아파트를 건설하는 것과 마찬가지다. 당신은 건물에 거주할 수 있고, 나도 건물에 거주할 수 있고, 다른 사람들도 건물에 거주할 수 있다. 개개인은 그들 각각의 기호에 따라 자신의 아파트를 갖지만, 전체 건물은 어떤 응집력을 가지고 있다. 왜냐하면 건축가가 그것을 건설했기 때문이다.” Robert Wilson: “It’s Okay to Get Lost” (2014. 9. 17, <http://the-talks.com/interviews/robert-wilson/>)

- 124) “나는 메시지를 전하려 하는 것이 아니다. 나는 공간과 시간 속에 건축적 배열을 늘어놓을 뿐이다.” Jacqueline Lesschaevé, “Robert Wilson : Réponses”, *Tel Quel*, No. 71/73, 1977, p. 217. Shevtsova, *op. cit.*, p. 52-53에서 재인용.

따라서 랑시에르의 관점에서 월슨의 연극에 내포된 정치적 특질들, 즉 위계질서를 재분할하는 방식을 조망하는 데 있어, 내용적 측면보다는 형식적 측면에 주목할 필요가 있다. 홀름버그의 언급처럼, 월슨의 연극에서는 “형식이 곧 내용”¹²⁵⁾이기 때문이다. 그간 국내에서 출간된 월슨 관련 논문들은 이미 이러한 형식적 측면을 일정 부분 다루어 왔다. 하지만 본고의 논점은 월슨 연극에서 새로운 형식적 가치를 발견하는 데 있는 것이 아니라, 이러한 형식적 측면을 랑시에르가 말하는 예술의 정치성을 예증하는 사례로 다루는 데 있다.¹²⁶⁾ 이런 점에서, 이어지는 절들에서는 월슨의 관객 인식과 관객의 새로운 몸의 가능성에 초점을 두어 각각 시간의 재분할, 공간의 재분할, 언어의 재분할이라는 측면에서 월슨의 연극을 집약하여 살펴보고자 한다.

4.2. 시간의 재분할

연속적이고 상호 연관된 극적 행동과 사건을 통해 매끄럽게 흘러가는 연극이라면, 관객은 연극 속에 압축적으로 표현되는 시간 속으로 흡수될 뿐 시간의 다양한 지평을 미처 의식하지 못한다. 그러나 월슨의 연극에서 시간은 극적 사건과는 별개로 시간 그 자체로서 의식되고 경험될 수 있다. 시간은 매 순간 같게 배분된다는 것이 일반적인 관념이지만, 우리는 같은 한 시간이라도 순식간에 지나가는 것처럼 느끼기도 하고, 너무도 느리게 흘러가는 것처럼 느끼기도 한다. 월슨은 이러한

125) Holmberg, *op. cit.*, p. 122

126) 지금까지 국내에서 로버트 월슨의 연극을 중심 주제로 한 학위논문은 총 12편이 있다. 이들은 모두 석사 학위논문으로, 무대 연출론에 관한 연구가 7편, 작품 사례를 집중적으로 분석한 연구가 3편, 배우의 역할에 주목한 연구가 2편이다. 특히 형식적 요소를 조합하는 무대 연출론에 관한 연구들을 간략히 살펴보면, 주로 월슨이 무대 공간에서 시·청각적 이미지를 창출하는 기술적 방법들 - 무대 세트와 장치, 조명, 영상, 의상, 분장, 마이크, 스피커 등 - 에 주목하고 있음을 알 수 있다.

시간의 상대성(relativity)과 조형성(plasticity)에 대한 신념을 바탕으로,¹²⁷⁾ 일상적이고 통상적인 시간의 리듬을 다양한 양태로 변형시킨다. 이를테면 그는 배우의 대사와 행동, 소품과 조명의 활용, 음악과 안무 등을 통해 시간을 형상화, 즉 이미지화하는데, 시간의 이미지는 마치 무한한 것처럼 확장되거나 찰나인 것처럼 축소되고, 때로는 순간이 끊임없이 재생되는 것처럼 중첩되고 반복된다. 따라서 시간은 시계 바늘이 하듯 정확하게 계산되거나 외부적으로 고정된 상수로서의 조건이 아니라, 그 속도도 방향성도 탄력적인, 살아 움직이는 존재처럼 경험될 수 있다.

월슨이 시간을 표현하는 가장 핵심적인 방식은 움직임의 속도 조절이다. 특히 극단적일 만큼 느린 움직임은 월슨의 데뷔작인 《스페인의 왕(The King of Spain)》(1969년 초연) 이후 거의 모든 작품에 등장하는데, 그는 대개 느린 움직임이 지배적인 가운데 이따금 움직임을 완전히 중지시키거나 빠른 움직임을 교차시키는 형태로 시간에 대한 감각을 자극한다. 특히 《귀머거리의 시선》의 프롤로그에서 약 45분에서 1시간 동안 천천히 이어진 여자의 살인 행위는 월슨이 움직임을 통해 시간을 다루는 전형적인 사례로 자주 언급된다.¹²⁸⁾ 이 여자를 연기한 셰릴 서튼(Sheryl Sutton)에 따르면, 살인에 앞서 장갑을 끼는 행위는 ‘적당히 느리게’, 우유를 컵에 따라 소년에게 건네는 행위는 ‘빠르게’, 마침내 부엌칼을 들어 소년을 찔러 죽이는 행위는 ‘매우 느리

127) Holmberg, *op. cit.*, p. 162.

128) 홀름버그는 다음과 같이 해당 장면을 서술한다. “[...] 하얀 플랫폼 위에 [검은 빅토리아 가운을 걸친] 한 어머니는 관객에게 등을 보인 채, 높고 하얀 식탁 위 우유병 옆에 서있다. 한 어린 소년은 낮은 의자에 앉아 만화책을 읽고 있다. 마루 위에는 한 어린 소녀가 하얀 이불을 덮은 채 잠들어있다. 붉은 장갑을 낀 그 어머니는 그 위에 검은 장갑을 덧대어 낀다. 그녀는 극도로 느린 동작으로 우유를 따라 소년에게 준다. 그리고 식탁으로 돌아와 나이프를 들고 부드럽게 소년을 찌르고는 나이프를 깨끗하게 닦는다. 소년의 형이 사건을 목격하고는 비명을 지른다. 소녀에게도 그 의식-먼저 생명의 상징인 우유, 그 후 살인-이 반복하여 이루어진다. 소년은 또 한 번 비명을 지른다. 어머니는 손으로 그의 입을 막는다.” *Ibid.*, pp. 4-5. 이 장면은 텔레비전 버전으로 제작된 동영상을 통해서도 확인할 수 있다. (<https://www.youtube.com/watch?v=4t-NtrLzgkE>)

게’ 이루어졌는데,¹²⁹⁾ 마침내 소년을 죽이는 순간에 이르면 그녀는 흥분한 듯 ‘매우 빠르게’ 껌을 씹어대며 느린 움직임에 대한 극명한 대조를 만들어낸다.

또 다른 예로, 《지그문트 프로이트의 삶과 시간(The Life and Times of Sigmund Freud)》(1969년 초연)는 한편에서는 배우들이 천천히 씨앗을 뿌리거나 모래 위를 기어서, 한편에서는 빠르게 달려서 무대 위를 이동하는 장면으로 시작한다. 이 작품에서는 커다란 거북이가 빈 무대 위를 가로질러 가는 데만 22분이, 여자가 의자에 앉는 데만 31분이 소요된다.¹³⁰⁾ 총 4시간 동안 상연된 이 작품을 감상한 리처드 포먼(Richard Foreman)은 월슨의 연극이 거대한 일련의 ‘타블로 비방(tableaux vivants)’¹³¹⁾과도 같았다고 묘사한다. 그에 따르면 느리게 진행되는 월슨의 연극은 “삶의 진정한 리듬”에 대해 생각하게 만드는데,¹³²⁾ 이는 월슨이 연극의 시간을 대하는 의도를 분명하게 짚어낸 것이라고 볼 수 있다.

월슨이 느린 움직임을 추구하는 것은 연극을 비롯한 예술이 일상의 속도(빠름)가 아닌 자연의 속도(느림)를 따라야 한다고 생각하기 때문이다. 그가 말하는 자연의 속도란 이를테면 씨앗이 싹을 틔우는 속도와 같다. 싹이 나기까지 씨앗은 가만히 그 자리에 있지만, 여전히 움직이는 상태라고 할 수 있다. 그 움직임의 속도는 눈으로 확인되지 않을 정도로 느리지만, 움직임은 존재하고 그 움직임에는 생명력이 잠재하고 있다. 그는 바쁜 일상에 쫓겨 외부의 경험을 내면 깊숙이 투영할 시간

129) Contemporary Arts Center and Byrd Hoffman Foundation, *Robert Wilson, the Theater of Images*, (New York : Harper, 1984), p. 71.

130) Mervyn Cooke, *The Cambridge Companion to Twentieth-century Opera*, (New York : Cambridge University Press, 2005) p. 250 참조.

131) 타블로 비방은 프랑스어로 ‘살아있는 그림(living picture)’을 의미한다. 살아있는 인간이 분장하여 유명한 극적 장면이나 고전 명화, 역사적 장면 등을 무언의 정지된 그림으로 모방하고 시연하는 것을 가리킨다.

132) Richard Foreman, *Plays and Manifestos*, (New York : New York University Press, 1976), p. 217. Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, (New York : Routledge, 2000), p. 127에서 재인용.

적 여유가 없는 관객들이 연극의 시간을 통해 사색과 명상, 때로는 몽상에도 잠길 수 있게 해야 한다고 주장하며, 자신이 생각하는 예술의 시간이란 곧 ‘내면의 시간’ 이라고 강조한다. 그리고 월슨은 이 시간 동안, 관객의 내면이 상연 중인 연극만을 향해 있지는 않을 것이라고 본다.

연극에서 시간은 특별한 것이다. 시간은 조형성이 있다. 우리는 무대 위에서 시간이 마음을 비추는 시간이 될 때까지 펼칠 수 있다. 바람에 부드럽게 움직이는 소나무의 시간, 하늘에 떠가며 낙타의 모양이 되었다가 새의 모양이 되는 구름의 시간이다. 나는 세상에서 가장 느린 연출가이다. 연출가는 관객에게 볼 수 있는 공간과 생각할 수 있는 시간을 언제나 주어야 한다. 내 연극의 시간은 내적 성찰(interior reflection)의 시간이다.¹³³⁾

대부분의 연극은 가속화된(speeded-up) 시간을 다루지만, 나는 해가지고 구름이 변하고 날이 밝는 데 걸리는 자연적 시간의 유형을 활용한다. 나는 [관객들에게] 성찰할 수 있는 시간, 무대 위에서 일어나는 일들 이외에 다른 것들에 관해서도 명상할 수 있는 시간을 준다.¹³⁴⁾

이렇게 시간을 펼쳐놓는 ‘느린 움직임’, 그리고 ‘긴 정지’가 많은 그의 작품들은 통상의 연극들과는 다르게 짧게는 3시간에서 길게는 12시간, 심지어 168시간(7일) 동안 이루어지며 관객의 ‘오랜 봄’을 유도한다.¹³⁵⁾ 특히 이란의 쉬라즈 예술 축제에서 초연된 《KA

133) 《리어왕(King Lear)》(1990) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. Holmberg, *op. cit.*, p. 162에서 재인용.

134) 로버트 월슨의 인터뷰. (1984. 12. 2. *New York Times*) Shevtsova, *op. cit.*, p. 56에서 재인용.

135) 예컨대, 《지그문트 프로이트의 삶과 시간》(1969)이 4시간, 《이오시프 스탈린의 삶과 시간(The Life And Times of Joseph Stalin)》(1973)이 12시간, 《해변의 아인슈타인》(1976)이 3시간 30분, 《시민전쟁(the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down)》(1983-4)이 12시간 동안 이뤄졌다. 월슨의 연극에는 인터미션이 따로 없는 경우가 많다. 관객

MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE》(1972년 초연)의 경우, 무려 7일 동안 내내 상연되었다. 이러한 작품들에서 관객은 시간이 느려지다 못해 멈춘 듯한 느낌, 마치 진공 상태에 덩그러니 놓인 듯한 느낌으로 무대를 바라보게 된다. 연극을 이해하려는 노력은 어느덧 느슨해질 수밖에 없고, 무관심해진 관조 속에서 관객은 무대 안의 것들뿐만 아니라 그것들과 연관된, 혹은 그다지 연관되지도 않는 무대 밖의 것들에 관한 생각에 자유롭게 빠져들 수 있다. 다시 말해, 월슨의 느리고 긴 연극은 관객으로 하여금 일상과 비일상, 현실과 연극의 모호한 경계를 경험하게 하는 한편, 시간에 휘둘리기보다 그것을 소유하는 법을 상기하게 한다.

나는 7일 동안 계속해서 공연되는 연극을 하겠다고 생각했다. 세상을 향해 난 일종의 창문과 같이 평범한 사건과 특별한 사건이 함께 보이는 연극 말이다. 사람들은 아침 8시든, 오후 3시든, 때로는 한밤중이라도 작품을 볼 수 있고, 연극은 항상 거기에 있을 것이다. 24시간의 시계를 구성하는 자연의 시간에 초자연의 시간이 끼어든다. 그것은 사람들이 공상에 잠기고 구름이 변하는 것을 보고 사람들이 지나쳐가는 것을 관찰하고 심지어는 책을 읽기도 하는 공원에 가는 것과 비슷할 것이다. 그때 느닷없이 준비된 무대 작품이 나타나서 현실적인 것과 초현실적인 것을 결합할 것이다.¹³⁶⁾

《해변의 아인슈타인》에 대한 홀름버그의 분석은 예술의 시간에 대한 월슨의 신념을 잘 포착하고 있다. 그에 따르면, 이 작품은 아인슈타인과 바이올리니스트로 상징되는 과학과 예술의 시간을 비교하여 보

은 원하는 때에 자유롭게 극장을 출입하며 휴식을 취할 수 있다.

136) 월슨이 직접 밝힌 《KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE》의 제작 의도이다. 로버트 월슨과의 인터뷰 “Excerpt: How Robert Wilson Once Staged a Play in Iran That Lasted 168 Hours” (2013. 10. 2, <http://asiasociety.org/blog/asia/excerpt-how-robert-wilson-once-staged-play-iran-lasting-168-hours>)

여준다. 상상력에 근간을 두는 예술의 시간은 이성적으로 법칙화되고 계산되는 과학의 시간과는 달리 내면을 비추는 의식의 시간이다. 월슨은 느린 움직임을 통해 예술의 시간을 늘려놓는데, 느려진 예술의 시간이 관객의 의식을 느슨하게 하는 한, 그것은 관객의 의식 속에서 과거, 현재, 미래를 아우를 수 있다는 점에서 순환적인 시간이기도 하다.

《해변의 아인슈타인》에서 과학자가 아닌 몽상가를 오케스트라 피트에 둔 채, 월슨은 세계를 이해하는 180도로 다른 두 가지 방식을 탐구한다. 바로 예술의 방식과 과학의 방식이다. 과학자는 이성을 사용해 우주를 지배하는 법칙을 알아낸다. [...] 과학자와 대조적으로, 예술가는 시와 신화를 통해 존재의 신비를 탐험하기 위해 상상력을 사용한다. 시간은 이러한 이분법에 대한 비유가 된다. 한편으로 기계적인 시계의 시간이 있다. 《해변의 아인슈타인》에서 사람들은 우스꽝스럽게 손목시계에 집착한다. 다른 한편으로, 시계와 달력으로 측정될 수 없는 [...] 의식으로서의 시간, 내적 시간이 있다. 월슨의 느린 움직임은 시간을 극화한다. 정밀 시계로 계측되는 불연속적 단위로서가 아니라, 비가시적으로 불가분하게 서로에게 녹아드는 상태들의 흐르는 연속 - 곧, 의식으로서의 시간이다. 의식은 과거와 현재, 미래를 융합하기에, 이것은 신화와 제의, 영원한 회귀의 순환적인 시간이다. 재발견된 과거의 시간, 내적 순간과 외적 시간, 프루스트의 특권적인 시간이다.¹³⁷⁾

월슨이 시간을 다루는 또 다른 방식은 장면의 반복과 중첩이다. 그의 연극에서는 배우의 움직임뿐만 아니라 대사, 노래, 음악, 안무 등이 일정한 간격을 두고 수차례에서 수십 차례까지 반복되는데, 여기서 반복은 동시적으로 겹쳐 이루어지는 경우가 많다. 예컨대, 《빅토리아 여왕에게 보내는 편지(A Letter to Queen Victoria)》(1974년 초연)에서 한 배우가 기계처럼 속도와 목소리의 크기를 조절하며 비슷한 음절들

137) Holmberg, *op. cit.*, p. 11.

(‘HM’ , ‘THERE’ , ‘DOR’ , ‘OR’ , ‘HAP’ , ‘HATH, ’ HAT’ 등)을 계속해서 되풀 때, 다른 배우들은 같은 움직임의 반복한다.¹³⁸⁾ 《해변의 아인슈타인》에서는 특별한 의미 작용을 하지 않는 대사의 반복, 타이핑 등 단순한 움직임의 반복, 알파벳(A, B, C, ...)이나 음계(do, re, mi, ...), 숫자(oe, two, three, ...) 따위를 가사로 한 노래의 반복이 뒤섞여 일어난다. 이렇게 일정한 길이의 장면이 되풀이되면서 가상의 시간이 끊임없이 재생되는 것처럼 느껴질 수 있다.

망치를 두드려 법정에 정숙을 명하며, 재판관들은 근엄하게 여섯 번을 되풀이하여 외친다. “본 민사 소송의 법정이 개정되었습니다.” 장면이 끝나면서, 동시에 합창단은 숫자를 노래하고 변호사는 “보장글쓰씨” 모놀로그를 낭송한다. [...] 이러한 조밀한 청각적 환경을 “노!” 하는 날카로운 외침이 뚫고 들어온다. [...] 음악의 최면적인 리듬이 갑작스레 중단된다. 모든 사람들이 얼굴 가까이 손목시계를 들어 올려 뻘뻘 쳐다본다. 배우들이 석상처럼 변한 채 시계를 보는 동안 장면이 정지된다.¹³⁹⁾

또한 위의 사례에서 보듯, 윌슨의 연극에서는 갑작스런 배우의 외침이나 움직임의 중지, 혹은 조명의 암전 등을 통해 시간의 유연한 흐름이 일제히 단절되기도 한다. 그는 일순간에 소리와 움직임 모두가 중단되고 무대가 침묵과 부동 속에 갇히게 될 때, 그러한 소리나 움직임이 계속해서 이어질 것으로 예상했던 관객의 느낌에 묘한 긴장감이 일어난다고 말한다.¹⁴⁰⁾

이렇게 윌슨이 자신의 작품들에서 시간을 재구성하는 데에는 규칙적이거나 합리적인 기준은 없다. 이를테면, 살해 행위와 같이 극적 같

138) Laurence Romero, “Poet from Another World : Robert Wilson in France” , *The French Review*, Vol. 68, No. 3, 1995, p. 489 참조.

139) Holmberg, *op. cit.*, pp. 14-15.

140) *Ibid.*, p. 184 참조.

등이 최고조에 이르는 장면에서 움직임의 속도가 빨라지지는 않는다. 즉 극적 사건이 긴장되거나 이완되는 느낌에 적합하도록 말이나 소리, 음악, 움직임 등의 속도가 결정되지 않는다. 월슨의 연극에서 시간 이미지는 일반적인 연극의 시간이나 일상의 시간 이미지와는 확연히 다르게 나타난다. 랑시에르가 말하듯, 관객이 익숙할 법한 정형적이고 관습적인 시간의 질서를 재분할하고 있는 것이다.

4.3. 공간의 재분할

월슨에게 연극의 공간은 철저히 인공적인 것으로 간주된다. 월슨은 연극이 어디까지나 만들어지는 것이며, 관객이 연극을 현실처럼 자연스럽게 받아들이도록 현실의 모습과 비슷하게 만드는 것은 속임수에 불과하다고 생각한다.¹⁴¹⁾ 따라서 그의 연극에서 배우나 소품들은 사실주의 연극에서처럼 현실 세계의 인간이나 사물을 있는 그대로 재현하는 형태가 아니라, 그러한 외적 연관 관계를 끊어버린 채 기하학적이고 추상적인 형상으로 나타나는 것이다.

월슨은 자신의 연극을 회화적이고 건축적으로 구성하는 데 있어 세잔(Paul Cézanne)에게서 큰 영향을 받았다고 밝힌다.¹⁴²⁾ 그는 세잔 회

141) “나에게 연극은 완전히 인공적인 것이다. 만일 당신이 연극이 완전히 인공적인 것임을 인정하지 않는다면 그것은 거짓말이다. [...] 당신도 알다시피 배우는 그가 자연스럽다고 생각하지만 사실 그렇지 않다. 그는 연기하고 있으며 그것은 무언가 인공적인 것이다. 인공적임으로써 나는 당신이 [...] 당신 자신에 대해 더 잘 알 수 있으며, [...] 진실에 한층 더 가까이 다가갈 수 있다고 생각한다.” Schechner, “Robert Wilson and Fred Newman”, p. 120.

142) “세잔은 내가 가장 좋아하는 화가이다. 나의 작품은 그 어떤 예술가보다도 세잔에 가깝다. 나의 작품 《햄릿머신(HamletMachine)》은 건축적인 면에 있어서 세잔의 회화와 유사하다. 세잔은 고전적인 구조와 구성을 나타내기 위해 형태를 단순화하고 정화했다. 나는 모든 것을 세잔으로부터 배웠다. 그의 색채, 빛, 사선, 그리고 공간-중심과 가장자리를 어떻게 사용하는지를 배웠다. 그의 이미지들은 경계들로 테두리 지워지지 않았다.” 《리어왕

화의 단순하고 정제된 구도와 형태, 색감, 그리고 표현 대상의 중심과 가장자리의 경계를 무화하는 대표적인 특징들¹⁴³⁾을 적극적으로 참고했다. 월슨이 줄곧 프로시니엄 무대를 선호해 온 이유는, 앞서 언급된 것처럼 그것이 관객으로 하여금 무대에 대한 충분한 거리를 유지한 채 관조에 임할 수 있도록 하기 때문이기도 하지만, (삼차원의 공간임에도 불구하고) ‘액자들’로서 이차원적인 구도를 잡을 수 있는 단순한 프레임을 제공하기 때문이기도 하다.

나는 여러 가지 이유로 프로시니엄을 선호한다. [...] 난 그 형태가 좋다. 그것이 이차원과 삼차원 사이에 일으켜주는 긴장감이 좋다. 그것이 무대와 관객 간에 만들어주는 거리가 좋다. 빛으로 작업할 수 있는 여지를 주기에 나는 그것이 좋다.¹⁴⁴⁾

월슨은 프로시니엄 아치의 프레임을 바탕으로, 먼저 평면적인 그림을 그리듯 선을 활용하여 공간의 전체적인 구도를 먼저 스케치한다. 수평적인 것과 수직적인 것을 통해 각각 너비와 높이를 표현하고, 사선적인 것으로 너비와 높이 사이에 긴장감을 준다.

(King Lear)》(1990) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. Holmberg, *op. cit.*, p. 79.

143) 세잔은 본질적인 것은 표면적으로 드러나지 않는다고 여겼기 때문에, 가능한 단순화된 구도와 형태, 색감 등을 표현하고자 했다. “나는 공간과 시간이 색채 감성을 이루도록 그린다. 왜냐하면 나는 때때로 살아있는 생각들, 순수한 이성의 존재들을 거대한 본체적 존재로 상상하기 때문이다. 우리는 이것들과 교감할 수 있다. 자연은 표면에 있지 않다. 자연은 깊이 속에 있다. 색채들은 이 표면 위의 표현, 이 깊이의 표현이다. 색채들은 땅의 뿌리로부터 떠오른다. 그것들은 땅의 생명, 생각들의 삶이다.” Nina M Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence: The Painter in His Culture*, (Chicago : University of Chicago Press, 2008), p. 180에서 재인용.

144) 《파우스트 박사(Doktor Faustus)》(1989) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. Holmberg, *op. cit.*, p. 124.



《해변의 아인슈타인》



《4중주(Quartet)》



《마탄의 사수(The Freeshooter)》



《성냥팔이 소녀
(The Little Match Girl)》

[그림-1] 선을 활용한 무대 공간의 구성

이렇게 세 종류의 선을 활용해 구도를 잡은 후, 윌슨은 조명을 활용하여 공간에 깊이감을 더한다. 그는 자신의 연극에서 조명이 특별히 중요한 기능을 한다고 강조하는데, 화가가 물감을 이용해 그림을 그리듯 자신은 조명을 이용해 연극이라는 그림을 그린다고 생각하기 때문이다.¹⁴⁵⁾

조명은 연극의 가장 중요한 부분이다. 조명은 모든 것을 한 데 모으고, 모든 것은 그것에 의지한다. 시작부터 나는 조명을 염두에 둔다. 어떻게 물체를 드러낼지, 조명이 변화할 때 어떻게 물체도 변화하는지, 어떻게 공간을 만드는지, 조명이 변할 때 공간은 어떻게 달라지는지. 조명은 당신이 무엇을 볼지, 그것을 어떻게 볼지를 결정짓는다. 만일 당신이 조명을 비추는 방법을 알고 있다면, 당신은 똥도 금처럼

145) *Ibid.*, p. 121.

보이게 만들 수 있다. 나는 조명으로 그림을 그리고, 건물을 짓고, 음악을 만든다. 조명은 마법의 지팡이다.¹⁴⁶⁾

따라서 월슨의 연극에서 조명은 이미 만들어진 공간의 구조를 관객이 효과적으로 지각할 수 있도록 보조하는 역할에 머무르지 않고, 공간의 구조를 직접 형성하고 변화시킨다. 이를테면, 《당통의 죽음(Danton's Death)》(1992년 초연)에서 아무 것도 없는 텅 빈 무대 한 편이 조명의 변화에 따라 폐쇄적인 다락방에서 활짝 트인 파리의 도로로 변화한다.¹⁴⁷⁾ 월슨은 연극의 특징이자 한계이기도 한 장소의 제약 문제를 조명을 통해 극복하는 것이다. 그러므로 관객은 조명을 통해 한정된 공간인 무대에서 다양한 공간 감각을 느낄 수 있다. 또한 조명은 그 자체로 공연의 중심이 되기도 한다. 《해변의 아인슈타인》에서는 빛의 기둥이 장면 전체를 지배하는 가운데, 매우 느린 속도로 수평에서 수직으로 변화한다. 이렇게 월슨은 조명을 활용함에 있어 전통적인 연극이 무대 위에서 감각적인 것을 분할하는 체계를 그대로 수용하지 않는다. 조명은 새로운 공간의 감각을 창출하고 또 그 자신이 감각의 중심에 오기도 하면서 연극에서 감각 가능한 것의 영역을 확장시킨다.

월슨의 연극적 스펙터클의 바탕을 이루는 조명의 색은 주로 흰색, 검은색, 암회색 등과 같이 무채색 계열이며, 어슴푸레한 푸른 색의 조명 또한 자주 사용된다. 이는 그가 차갑고 건조한 기계의 느낌, 즉 공간의 인위적인 느낌을 표현하기 위한 것이라고 볼 수 있다. 이러한 바탕의 색감에 대하여 이른바 ‘병치와 대조’의 원리에 따라, 선명하고 대조적인 색의 조명들이 선택된다. 홀름버그는 월슨이 주로 다채로운 색을 선택하기보다 단순하게 대비를 이루는 색들을 선택하고 명도를 조절하는 것에 대하여, 그가 “색감의 온도차”를 적극적으로 활용하려

146) 《파우스투스 박사(Doktor Faustus)》(1989) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. *Ibid.*

147) *Ibid.*, p. 122.

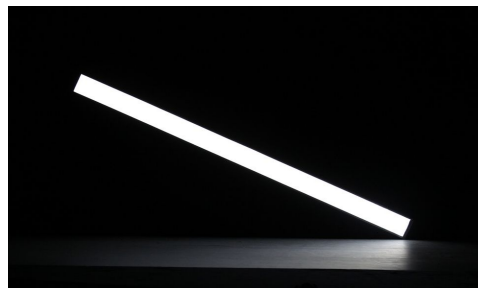
하기 때문이라고 설명한다.¹⁴⁸⁾ 이를테면, 《보이체크(Woyzeck)》(2000년 초연)에서 극적 사건의 전개에 따라 무대의 배경막이 미색에 가까운 유백색에서 창백한 노란색, 황록색, 연한 녹색, 짙은 녹색으로 차츰 변화해 가다가 마침내 살인의 장면에서 이르면 진한 빨간색으로 급변한다.¹⁴⁹⁾ 윌슨은 인물의 행위 동기나 감정을 언어를 통해 설명하는 방식을 극히 자제하는데, 조명이 그 감정이나 분위기를 대신 전하는 것이다.



《보이체크》



《흑기사(The Black Rider)》



《해변의 아인슈타인》

[그림-2] 빛과 색을 활용한 무대 공간의 구성

평면적인 그림과도 같은 무대에 배우가 들어섬으로써 입체적인 조형(삼차원)으로 변화한다. 윌슨의 연극에서 배우는 전통적인 연극에서와 같이 무대 공간의 구성에 있어 구심점이 되지 않는다. 즉 배우 이외

148) *Ibid.*, p. 126.

149) Shevtsova, *op. cit.*, p. 67.

의 상연의 요소들이 배우의 연기를 보조하기 위한 도구로 소용되지 않으며, 배우는 그러한 요소들과 동등하게 연극적 스펙터클의 일부를 채워 넣을 뿐이다. 이를테면 소품이 ‘정적인 오브제’로 간주된다면, 배우는 ‘동적인 오브제’로 기능하는 것이다.

무대 공간이 철저히 인공적인 것이어야 한다고 생각하는 월슨은 공간을 구성하는 배우들에게도 일상에서 볼 수 있을 법한 말투와 표정, 자세와 행동의 습관들을 완전히 버릴 것을 요구하고, 생명이 없는 소품들과 마찬가지로 최대한 단조롭고 기계적인 연기를 할 것을 주문한다. 예를 들어, 《셰익스피어 소네트(Shakespeare's Sonnets)》(2009년 초연)에서는 검은 드레스를 입고 살결이 전혀 보이지 않도록 얼굴과 몸을 검게 칠한 배우가 매우 느린 속도로 무대 뒤 장막을 가로질러 지나간다. 온통 검은 색인 배우는 조명 또한 받지 못해 입체감이 느껴지지 않기 때문에 살아있는 인간이라기보다 커다란 종이 인형이나 그림 자처럼 보일 수 있다. 세브초바는 월슨의 배우가 크레이그(Edward Gordon Craig)가 이상적으로 여겼던 ‘초인형(Über-marionnette)’으로서의 배우, “꿈에 잠긴 신체”로서 “삶의 혼을 뿜어내는 동시에 죽음과도 같은 아름다움을 스스로에게 부여하는” 배우와 비교될 수 있다고 분석한다.¹⁵⁰⁾ 그러므로 월슨의 연극에서 배우는 표현(express)하기보다 존재(presence)하며, 역할을 연기(enactment)하거나 행동을 모방(imitation)하기보다 그저 제시(presentation)되는 것이다.¹⁵¹⁾

150) Shevtsova, *op. cit.*, p. 57.

151) *Ibid.*, p. 58.



《셰익스피어 소네트》

[그림-3] 배우를 활용한 무대 공간의 구성

월슨은 프로시니엄 아치라는 전통적 무대 프레임을 활용하여 비전통적인 무대 공간을 연출한다. 무대 위 형식적 요소들은 구체적인 현실을 지시하지 않고 의미를 생성하지 않으며 감각만을 자극하여 어떤 인상을 남긴다. 월슨의 연극을 본다는 것은 구체적인 사실과 진실을 알고 이해하고 배우고 깨우치는 경험이 아닌 것이다. 월슨은 무대와 객석의 경계를 허물고 배우와 관객이 공동으로 참여하고 하나의 공동체로서 혼연일체가 되어야 한다는 일부 연출가들의 의견에 반대하는 입장을 표명해 왔다. 그럼에도 불구하고 이렇게 의미가 삭제된 무대는 관객으로 하여금 상상력을 개입시킬 여지를 제공하며, 배우와 관객은 특정한 의미보다 풍부한 상상력으로 교감하는 “정신적 공간(mental space)”을 공유할 수 있게 된다고 말한다.¹⁵²⁾

4.4. 언어의 재분할

관습적인 재현 연극에서라면 이성적인 언어의 주도 하에 적합한 주제가 설정되고 내용이 구성되며 그것에 맞게 가시화될 수 있는 것들이

152) 로버트 월슨과의 인터뷰, “Time has no concept”, 1997.
(<http://theater.augent.be/file/16>)

결정된다. 반면 월슨의 연극에서 언어는 어떤 명시적인 메시지를 전하는 역할을 하지 않고, 오히려 시·청각적 이미지로 재구성되어 새로운 감성적 경험을 제공한다.

월슨이 자신의 연극에서 언어를 다루는 첫 번째 방법은 모순적이게도 언어를 전혀 사용하지 않는 것이다. 특히 ‘침묵의 오페라(silent opera)’라고 불리는 초기의 작품들에서 월슨은 언어가 완전히 사라진 가운데 오랜 시간 동안 침묵이 이어지는 장면을 자주 구성했다. 대표적인 예로, 《귀머거리의 시선》의 프롤로그에 소요된 약 45분 남짓의 시간 동안 살인 행위를 목격한 소년의 비명 소리를 제외하고는 숨 막히듯 고요하게 장면이 진행되며, 언어는 일체 등장하지 않는다. 이 작품은 ‘말 없는 연극’으로 많은 동료 예술가들과 비평가들에게 깊은 인상을 남겼는데, 이오네스코(Eugene Ionesco)는 월슨이 침묵을 활용하는 면에서 베케트(Samuel Beckett)를 능가했다고 평가했다.¹⁵³⁾

월슨이 언어를 침묵으로 대신하는 이유는 무엇일까? 이는 랑시에르가 설명한 언어의 분할 능력과 연관 지어 생각해 볼 수 있다. 랑시에르는 언어가 보일 수 있는 것과 보일 수 없는 것, 들릴 수 있는 것과 들릴 수 없는 것으로 세계를 분할한다고 보았다. 그렇다면 언어만으로는 세계의 모든 면면을 포착해낼 수 없고 표현해낼 수도 없다. 월슨은 이러한 언어의 한계를 드러내기 위해, 즉 언어가 미치지 못하는 부분들이 있다는 것을 암시하기 위해 오히려 언어를 사용하지 않는 방법을 선택하는 것이다. 어린 시절 심각한 언어장애(말더듬증)를 겪었던 월슨은 말하지 않고도 자신을 표현하는 방법을 익혔고, 연출가가 된 이후에는 자폐증이나 청각장애와 언어장애가 있는 사람들과 함께 협업하면서 말하는 능력을 갖추지 못한 이 사람들이 평범한 사람들은 보지 못하는

153) “베케트는 무대 위에서 수분간의 침묵을 만들어내는데 성공했다. 반면 로버트 월슨은 4시간 동안의 침묵을 만들어낼 수 있었다. 그는 이러한 점에서 베케트를 능가했다. 월슨은 침묵과 관련하여 더욱 풍부하고 더욱 복잡적이다. 그의 침묵은 말하는 침묵이다.” Eugene Ionesco, “Interview in Knjizevne novine”, Beograd, Year XXIII, No. 399, 1971. Holmberg, *op. cit.*, p. 52에서 재인용.

것을 보고 듣지 못하는 것을 들을 수 있다고 생각했다. 따라서 월슨에게 침묵은 단순히 언어(혹은 발화)가 부재한 상태라기보다는, 언어의 경계가 무한히 확장된 상태를 암시한다고 볼 수 있다.

만일 당신이 대사를 하고 있다면 [...] 침묵은 소리의 지속이다. 당신이 말하고 있건 말하고 있지 않건, 다를 바가 없다. [...] 당신이 말하기를 멈춘다고 해도, 당신은 여전히 소리를 의식하고 있다. 그것은 하나의 연속적인 움직임이다. 그것은[침묵은] 정지도, 출발도 아닌 것이다.¹⁵⁴⁾

한편, 언어는 순수하게 소리로 취급되어 청각적 이미지를 형성한다. 월슨은 배우들에게 발음, 어조, 악센트, 음색, 말의 길이, 목소리의 높낮이 등에 유의할 것을 강조한다. 배우들은 때로 자음을 아예 발음하지 않거나 웅얼거리기도 하며, 마치 소리를 탁하고 내뱉듯이 특정한 자음에만 힘주어 발음하기도 한다. 이는 배우가 대사를 할 때 그 의미를 정확히 전달하는 것이 아니라 청각적 효과를 내기를 월슨이 의도하기 때문이다. 의미를 전달할 필요가 없으므로, 배우의 언어들이 동시에 겹쳐지거나, 언어와 소리, 언어와 노래가 맥락 없이 겹쳐지기도 한다. 예컨대, 《Quartet》(1987년 초연)에서 남자가 난해하고 함축적이며 성적인 대사를 하는 내내 한 소년은 “When the Saints Go Marching In”이라는 노래를 부른다.¹⁵⁵⁾ 관객으로 하여금 대사의 내용을 분별하지 못하게 하는 이런 상황에 대하여, 월슨은 언어의 의미를 해석하기보다 풍성한 소리의 감각적 경험에 집중할 것을 요구한다. 그에 따르면, 의미로서의 언어는 그 자체로 상상력에 대한 장벽을 치기 때문이다.¹⁵⁶⁾

154) Susan Letzler Cole, *Directors in Rehearsal : A Hidden World* (New York : Routledge, 1992), p. 150. Shevtsova, *op. cit.*, p. 73에서 재인용.

155) Holmberg, *op. cit.*, p. 72.

156) 로버트 월슨과의 인터뷰, 2010. 4. 28, (<https://prezi.com/zxvqghxm2vhi/robert-wilson/>)

홀름버그는 이렇게 언어를 청각적 이미지로 사용하는 월슨의 기법이 보이지 않는 것을 보이게 만드는 언어의 힘을 재생시키는 ‘제의적 언어’ 라고 말한다. 노래하는 듯한 말의 리듬, 같은 말의 반복, 둘 이상의 말의 중첩, 특정한 소리(자음, 모음)의 사용, 의미가 삭제된 말들과 같이 특수하게 언어를 사용함으로써 이질적인 청각적 경험을 줄 뿐만 아니라, 일상적으로 경험할 수 없는 본능적인 감각의 세계로 인도한다는 것이다.¹⁵⁷⁾

또한 언어는 청각적 이미지일 뿐만 아니라, 글자이자 그림으로서 시각적 이미지가 되어 등장하기도 한다. 《A Letter for Queen Victoria》(1974년 초연)에서 월슨은 일상적인 대화가 소통이 아니라 불협화음이 될 수 있음을 시·청각적 이미지로 표현한다. 배우들이 “Ok Ok Ok Okay/Okayk Ok Ok O” 라든지 “Pirup Birup Pirup Birup” 이라는 이해할 수 없기 때문에 그저 소리에 불과한 언어들로 대화를 나눌 때, 귀머거리 시인 역할의 배우가 알 수 없는 언어들, “HAP HATH HAT HAP” 로 시를 읊을 때 그 언어들의 문자들은 배우들의 배경으로 투사된다.

157) Holmberg, *op. cit.*, p. 73 참조. 제의적 언어에 관한 자세한 내용은 다음의 글에서 확인할 수 있다. Bronislaw Malinowski and James Fox, “Our Ancestors Spoke in Pairs,” *Explorations in the Ethnography of Speaking*, edited. Richard Bauman and Joel Sherzer (New York : Cambridge, 1974)



《빅토리아 여왕에게 보내는 편지》

[그림-1] 무대 공간의 구성 요소로 등장하는 언어(문자)

윌슨은 단일한 해석을 강요하는 연극은 미학적 파시즘의 연극이라고 주장하며,¹⁵⁸⁾ 이성이 아닌 직관과 상상력에 의한 연극의 무한한 해석 가능성을 신뢰한다.¹⁵⁹⁾ 그가 창작 과정에서 텍스트의 의미 해석에 중점을 두지 않는 이유는 해석의 몫이 결국은 관객에게 있다고 생각하기 때문이다. 텍스트의 의미를 비워내면 비워낼수록 관객에 의해 더 많은 의미들이 형성될 수 있는 여지가 생긴다. 그가 배우들에게 기계적인 움직임만을 행하고 언어가 아닌 소리를 내도록 요구한 것도 관객이 의미 없어 보이는 행동과 말을 보고 들으면서 자신만의 의미를 만들어내기를 바랐기 때문이다. 언어가 중심적인 매체가 아니기 때문에, 외국인 관객조차 번역이나 통역의 도움에 의지하지 않고 윌슨의 연극을 감상

158) “해석을 강요하는 연극은 미학적 파시즘이다. 텍스트는 문장의 의미를 비워냄으로써 의미, 혹은 의미들로 충만할 수 있다. [...] 나의 연극에서 관객은 이것들을 혼합하는데, 각각의 관객은 이것을 서로 다른 방식으로 혼합한다. 매일 밤 연극은 달라진다. 관객이 의미를 만들어낸다.” 《리어왕 (King Lear)》(1990) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. Holmberg, *op. cit.*, p. 62.

159) “관객은 서로 같은 것을 보고 들을 수 없다. [...] 처음에 이 괴리는 임의적인 것으로 보이지만 그렇지 않다. 그것은 전체적인 구조에 맞아 들어간다. 이것은 이성적인 작업방식이 아니라, 직관적인 방식이다. 조각들은 천천히 함께 떨어지고 더해진다. 나의 연극 속에는 한 가지 이상의 일이 동시에 일어나기 때문에 더욱 많은 의미들이 떠오르게 된다.” 《When We Dead Awaken》(1991) 공연 당시 저자 홀름버그와의 인터뷰. *Ibid.*, p. 97.

할 수 있을 것이다. 관객이 가장 의지해야 하는 것은 자신의 감각이기 때문이다. 느리고 긴 월슨의 연극들에서, 관객은 자신만의 의미를 만들어 내기까지 충분한 시간을 들여 연극을 보고 들을 수 있다.

월슨과의 협업을 지속해 온 극작가이자 연출가인 하이너 뮐러(Heiner Müller)는 그의 연극이 두 가지 지점에서 ‘민주주의적’ 연극이라고 주장한다. 연극의 모든 개별적 부분들과 요소들이 자유롭기 때문이고, 텍스트나 이미지가 설명되기보다 그저 존재로 등장할 뿐 해석의 몫은 관객 개개인에게 돌아가기 때문이다.

내가 월슨과 함께 작업하고서 그가 흥미롭다고 여기게 된 것은 그가 개별적인 부분들, 연극의 요소들에 고유한 자유를 허락한다는 점이다. 월슨은 절대 해석하지 않는다. 텍스트는 그저 거기에 있고 제공될 뿐, 어떤 식으로든 오염되지 않고 설명되지 않는다. 그냥 거기에 있다. 같은 방식으로 이미지도 거기에 있고, 또한 해석되지 않는다. 그리고 목소리, 목소리도 거기에 있고 마찬가지로 해석되지 않는다. 난 이 점이 중요하다고 생각한다. 매우 민주주의적인 연극 개념이다. 해석은 관객의 일이지, 무대 위에서 이루어져서는 안 된다.¹⁶⁰⁾

160) Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer : Interviews und Gespräche*, vol. 1 (Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1986), p. 153. David Bathrick, “Robert Wilson, Heiner Müller, and the Preideological”, *New German Critique*, No. 98, 2006, p. 65에서 재인용.

5. 결론

연극이 정치성에 대한 기존의 일반적인 인식과 결부되어 있는 한, 연극은 사회적으로 유의미한 메시지를 생산해야 한다는 강박으로부터, 그 연극을 대하는 관객은 예술가의 의도에 따라 이해하고 참여해야 한다는 책임으로부터 자유로울 수 없다. 본고는 예술과 정치, 관객에 대한 랑시에르의 논의를 검토함으로써 이 두 가지 측면에서 해방의 계기를 모색하고자 했다. 보다 구체적으로, 본고는 랑시에르의 논의를 따라 ‘해방된 관객’ 논의를 통해 기성 정치적 연극의 한계를 지적하고 ‘감성의 분할’ 개념을 토대로 연극의 정치성에 대한 새로운 접근법을 규명함으로써, 이러한 논의를 바탕으로 지금까지 비정치적이라고 규정되었던 월슨의 연극에서 정치적 가능성을 발견하고자 했다.

랑시에르는 통속적인 정치적 연극이 예술가에 대한 관객의 상대적 무지와 수동성을 암묵적으로 전제한다고 간주한다. 예술가들이 이해하듯 관객이 현실을 이해하고, 또 그들이 연극에서 능동적으로 행동하고 현실에 대해 적극적 태도를 취하듯 관객 또한 그러해야 한다는 신념은 악의적인 것만은 아니지만 악질적인 위계와 불평등을 발생시키며 그 자체로 억압성을 내포한다고 비판한 것이다.

또한 랑시에르는 감성의 분할 원리에 따라 근원적으로 평등한 세계가 불평등하게 구조화된다고 본다. 그에게 정치는 표면상으로 자격이나 역할의 불평등한 나눔이지만, 그 이면에는 특정한 시간과 공간에 보이는 존재와 보이지 않는 존재, 들리는 말과 들리지 않는 말의 나눔, 즉 감각적인 것의 나눔과 관계되어 있다고 간주된다. 따라서 그의 관점에서 정치적 행위란 일반적으로 생각하듯 권력 관계의 조정이라기보다는, 보여서는 안 되는 것으로 정해진 공간에 자신의 모습을 보이는 일, 들려서는 안 된다고 정해진 자신의 말을 들리게 하는 일, 그리고 그렇게 자신의 존재를 드러내기 위해 시간과 공간을 새롭게 활용하는 일이다.

랑시에르의 관점에서 예술 또한 감각적인 것의 나눔에 관여하는 한에서 정치적일 수 있다. 그의 관점에서 예술은 사회적으로 바람직한 메시지를 전하기 때문에 정치적인 것이 아니다. 그에게 그러한 예술은 다만 윤리적·교육적 예술일 뿐이다. 또한 예술은 사회적·정치적 사안들을 적나라하게 재현하기 때문에 정치적인 것도 아니다. 그에게 그것은 현실의 위계적 질서를 고스란히 반영하는 예술일 뿐이다. 랑시에르는 사회적 유용성의 기준이나 예술적 적합성의 기준 모두 권위의 산물이라 보기 때문에, 그 권위로부터 자유로울 때 예술은 정치적인 것으로 간주된다. 다시 말해 예술은 자신에게 강제된 일체의 권위적·위계적 규범들로부터 자유로워짐으로써, 그래서 전통적이거나 일반적인 연극과는 다른 감각적 형태를 드러냄으로써, 자신에 고유한 정치, 즉 감성의 (재)분할로서의 정치를 실현한다고 간주된다. 그리고 이 예술의 형태가 관객에게 낯설고 새로운 감성적(감각적) 경험을 가능케 한다면, 예술의 정치가 실현될 수 있다. 랑시에르는 예술과 관객이 그들을 둘러싼 사회적·정치적으로 구축된 감각의 질서로부터 자유로운, 즉 ‘자유로운 가상’과 ‘자유로운 유희’로 만날 때 예술의 메타정치가 이루어진다고 주장한 것이다.

그렇다면 이러한 랑시에르의 관점에 입각한다면, 그 동안 비정치적이라고 비판받아 왔던 로버트 윌슨의 연극 또한 재평가될 수 있는 계기가 마련될 수 있다. 윌슨의 연극은 먼저 시간에 대한 감각적 질서를 흐트러뜨린다. 매분 매초 고르게 주어지는 일상적인 시간의 리듬, 습관적인 움직임의 속도와 다르게 그의 연극에서 시간은 극단적일 만큼 느려지다 못해 정지하기도 하고, 다시 일상을 일깨우는 듯 뻑뻑한 리듬을 되찾기도 한다. 공간의 차원에서는 재현의 기준들이 무너진다. 생명으로서의 배우가 생명이 없는 소품들과 마찬가지로 인위적인 모습을 보여준다. 그의 무대는 프로시니엄 아치라는 액자의 틀에 끼워진 그림 같은 느낌을 주기도 하고, 배우들의 느리고 기계적인 움직임 속에 움직이는 조각 같은 느낌을 주기도 한다. 언어는 의미 작용을 거의 하지 못하며 그저 소리가 되기도 하고 때로는 그림이 된다. 대개의 작품에서

시·청각적 이미지로 주어지는 언어는 관객으로 하여금 이성적 이해가 아닌 감성적 경험에 집중하게 한다. 이러한 그의 연극은 모호하고 막연하다, 길고 지루하다, 아무 의미 없이 싱겁기만 하다는 비판을 받기도 했지만, 바로 그 점 때문에, 관습화되고 규격화된 지각과 인식의 틀에 균열을 내기 때문에 랑시에르의 관점에서 정치적 연극으로 파악될 수 있는 것이다.

그럼에도 불구하고 랑시에르의 논의에 대한 비판이 전혀 부재한 것은 아니다. 마지막으로 랑시에르에 대한 비판적 관점을 검토함으로써 본고의 결론을 대신하고자 한다. 대표적으로 레만은 *Postdramatic Theatre and the Political*에서 연극이 정치적이기 위해서는 랑시에르가 말하는 미학적 체제의 예술이자 정치적 예술의 방식인 “미적-관조적 방식(aesthetic-contemplative mode)”이 중단되어야 한다고 주장한다.¹⁶¹⁾ 앞서 언급한 것처럼, 레만은 *Postdramatic Theatre*에서 전형적인 미적-관조적 방식의 연극이라고 볼 수 있는 월슨의 연극에 적극적인 호의를 나타낸 바 있다. 그런 그가 랑시에르의 논의가 피상적이고 퇴행적이라며 비판의 날을 세우는 이유는 두 가지로 나타난다. 첫째로 랑시에르의 관점은 사실상 모든 연극이 정치적이라는 비약적 논리라는 것이고, 둘째로 오늘날 연극의 추세가 일종의 ‘사건(event)’이자 ‘상황(situation)’의 연극으로 변화하고 있기에 관객의 공동 참여를 요청하게 될 수밖에 없다는 것이다.¹⁶²⁾ 하지만 랑시에르의 논의를 주의 깊게 상기한다면, 이러한 레만의 주장은 다시 반박될 수 있다.

먼저 랑시에르가 말하는 감성의 (재)분할로서의 정치적 예술은 단순히 관객에게 새로운 감성적 경험의 방식을 주는 것만으로는 성립되지 않는다. 정치적 예술이 재분할해야 하는 것은 궁극적으로 관객의 감성적 경험이지만, 제 자신에게 강제되어 온 권위적 분할의 질서, 다시 말

161) edited. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles, *Postdramatic theatre and the political : international perspectives on contemporary performance* (New York : Bloomsbury Publishing, 2013), p. 107.

162) Lehmann, *op. cit.*, p. 108.

해 지성의 권력이 만들어 놓은 위계적 재현 규범이기도 하다. 따라서 예술이 정치적이기 위해서는 그러한 규범을 해체하는 것이 먼저 이루어져야 한다. 이것이 선행되는 한에서, 예술은 자신에 고유한 정치성을 내포할 수 있는 동시에 관객의 이질적인 감성적 경험을 이끌어내는 토대를 마련할 수 있는 것이다. 다시 말해, 레만이 생각하듯 어떤 예술이든 관객의 감성적 경험과 관계하므로 결국 모든 예술이 정치적이라는 결론은 랑시에르의 입장과는 다르다.

또한 연극의 패러다임이 사건 혹은 상황으로 변화되고 있기에 정치적인 이유가 아니라 미적 이유로 관객의 참여가 필요하다는 레만의 주장은 오히려 랑시에르의 논의 속에 포함될 수 있다. 랑시에르는 『미학 안의 불편함』에서 드보르가 말한 도시의 ‘표류(dérive)’를 미학적 체제의 예술적 실천방식으로 고려하고 있다.¹⁶³⁾ 표류는 “도시를 돌아다니는 행위를 통해 도시를 공간적·개념적으로 조사하는 형식”으로 정의되며, 이는 도시 환경이 개인의 감정과 정서에 미치는 효과들에 초점이 맞춰진 “놀이-구성적 행위(a playful-constructive behaviour)”를 수반한다.¹⁶⁴⁾ 랑시에르는 치안에 의해 구획된 길, 그 중에서도 평소에 익숙한 길을 따라 걸으며 무신경하게 살아가는 사람들이 의도적으로 낯선 길로 들어섰을 때 새로운 감성적 경험을 할 수 있고, 따라서 표류는 확정된 공간의 질서를 분할하는 일종의 정치적 행위로 간주될 수 있다고 본다. 드보르는 표류를 지배적 질서로부터 인간을 해방시키기 위한 예술적 전략이라고 보았는데, 이는 오늘날 연극의 퍼포먼스적 방식과 상당히 닮아있다. 관객은 정치가 아닌, 길과 공간에 관해 말하는 표류라는 유희적 퍼포먼스에 참여할 것인지를 스스로 결정할 뿐이다. 그러므로 레만이 옹호하고자 했던 관객 참여의 문제는 그의 말대로

163) Rancière, 『미학 안의 불편함』, p. 75.

164) Libero Andreotti, *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 1996. pp. 50-51. 박노영, 「기 드보르의 스펙타클 이론 연구: 스펙타클의 도시 공간에 대한 비판과 실천을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미학과 석사논문, 2002, pp. 76. 재인용.

그것이 미적 이유인 한, 미적 경험을 위한 것인 한, 랑시에르가 말하는 정치적 예술의 범주로 들어올 수 있다. 즉 그러한 참여가 예술 외부적인 목적의식 없이, 관객에게 의무를 지우지 않고, 새로운 미적(감성적) 경험을 위한 시도로서 실제로 그러한 경험을 가능하게 할 때 예술적인 동시에 정치적인 가치를 실현할 수 있다. 그런 점에서 연극 영역에서도 랑시에르의 정치적 예술 논의를 계속해서 접목하고 연구해 볼 가치가 있다고 판단된다. 연극이 관객의 감성적 경험을 새롭게 구성하는 방식은 월슨과 같이 봄의 연극에만 한정되는 것은 아니기 때문이다. 랑시에르가 말하는 관객의 해방은 앎이나 행함 그 자체로부터의 해방이라기보다, 앎과 행함을 강요하는 예술가의 권위로부터의 해방인 것이다.

참 고 문 헌

1. 1차 문헌

□ 자크 랑시에르 관련

Jacques Rancière, *The emancipated spectator*, trans. Gregory Elliott, New York: Verso, 2009.

_____, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, edited and Trans. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010.

_____, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Trans. Zakir Paul, New York: Verso Books, 2013.

_____, 양창렬 옮김, 『무지한 스승: 지적 해방에 관한 다섯 가지 교훈』, 서울: 궁리, 2008.

_____, 주형일 옮김, 『미학 안의 불편함』, 고양: 인간사랑, 2008.

_____, 오운성 옮김, 『감성의 분할 : 미학과 정치』, 바리에테 신서 ; 8. 서울: B, 2008.

_____, 양창렬 옮김, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 서울: 길, 2013.

_____, 진태원 옮김, 『불화』, 서울: 길, 2015.

_____, 「미학적 전복」, 홍익대 강연문, 2008.

김기수, 「랑시에르의 정치적 예술에 관하여」, 『미학 예술학 연구』 38권 0호, 2013.

박기순, 「랑시에르에서 미학과 정치」, 『미학』 61, 2010.

_____, 「자크 랑시에르, 잊혀진 이름의 귀환 - 국내의 랑시에르 연구 현황」, 『역사비평』 겨울호, 통권 105호, 2013.

성기현, 「‘미학의 정치’에서 유희의 역할」, 『탈경계 인문학』 제4

권 3호, 2011.

□ 로버트 윌슨 관련

Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Contemporary Arts Center and Byrd Hoffman Foundation, *Robert Wilson, the theater of images*, New York: Harper, 1984.

Maria Shevtsova, *Robert Wilson*, London; New York: Routledge, 2007.

Stefan Brecht, *The Theatre of Visions : Robert Wilson*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

2. 번역서

Aristotele, 김한식 옮김, 『시학』, 서울: 펍권클래식 코리아: 웅진씽크빅, 2010.

_____, 나종일, 천병희 공동 옮김, 『정치학; 시학』, 서울: 삼성출판사, 1993.

Bertolt Brecht, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 서울: 한마당, 1992.

Christopher Innes, 김미혜 옮김, 『아방가르드 연극의 흐름: 1982-1992』, 서울: 현대미학사, 1997.

Friedrich Schiller, 안인희 옮김, 『미학 편지 : 인간의 미적 교육에 관한 실러의 미학 이론』, 서울: 휴먼아트: 휴머니스트, 2012.

Gilles Deleuze, 이정우 옮김, 『의미의 논리』, 서울: 한길사, 2000.

Guy Debord, 유재홍 옮김, 『스펙타클의 사회』, 서울: 울력, 2014.
 Immanuel Kant, 백종현 옮김, 『판단력비판』 서울: 아카넷, 2009.
 Jean Baudrillard, 하태환 옮김, 『시뮬라시옹』, 서울: 민음사, 2005.
 Jean-Jacques Roubine, 김애련 옮김, 『연극 이론의 역사 : 17세기 고
 전극 이론에서부터 20세기 브레히트·아르토에 이르기까지』,
 서울: 폴리미디어, 1993.
 Susan Sontag, 이민아 옮김, 『해석에 반대한다』, 서울: 이후, 2002.
 Plato, 박종현 옮김, 『국가』, 서울: 서광사, 1997.

5. 국외 단행본

Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*,
 London; New York: Routledge, 2000.
 Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, Urizen Books, 1979.
 Baz Kershaw, *Politics of Performance: Radical Theatre as*
 Cultural Intervention, London: Routledge, 1992.
 Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen
 Jurs-Munby, Abingdon [England]; New York: Routledge,
 2006.
 Helen Freshwater, *Theatre & Audience*, New York: Palgrave
 Macmillan, 2009.
 Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the arts : letter to M.*
 D'Alembert on the theatre, trans. with notes and introd.
 Allan Bloom, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1968
 (1996 printing).
 Karen Jurs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles, edited.
 Postdramatic Theatre and the Political: international
 perspectives on contemporary performance, New York:

- Bloomsbury Publishing, 2013.
- Libero Andreotti, *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 1996.
- Martin Puchner, *The Drama of Ideas : platonic provocations in theater and philosophy*, New York: Oxford University Press, 2010.
- Marvin Carlson, *Theories of the Theatre : a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Mervyn Cooke, *The Cambridge Companion to Twentieth-century opera*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2005.
- Nina M Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence: The Painter in His Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Paul Allain and Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, New York: Routledge, 2007.
- Susan Kattwinkel, edited, *Audience Participation : essays on inclusion in performance*, London: Praeger, 2003.

3. 국외 논문

- Bathrick, David, “Robert Wilson, Heiner Muller, and the Preideological” , *New German Critique* 98, Vol. 33, No. 2, Summer, 2006.
- Eric Bentley, “Writing for a Political Theatre” , *Performing Arts Journal*, 1 Vol.9(2/3), January, 1985.

- Johannes Birringer, “Postmodern Performance and Technology” , *PAJ* 26/27, 1985.
- Laurence Romero, “Poet from Another World: Robert Wilson in France” , *The French Review*, Vol. 68, No. 3, 1995.
- Louis Aragon, trans. Linda Moses, “An Open Letter to Andre Breton on Robert Wilson’ s “Deafman Glance” , *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 1, Spring, 1976.
- Michael Kirby, “On Political Theatre” , *The Drama Review: TDR*, Vol. 19, No. 2, 1975.
- Patrice Pavis, “The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre” trans. Loren Kruger, *Modern Drama* 29, 1986.
- Philip Auslander, “Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre” , *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 1, 1987.
- Richard Schechner, “The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It” , *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No. 3, 1981.
- Schechner, “Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville” , *The Drama Review: TDR*, Vol. 47, No. 3, Autumn, 2003.

2. 국내 논문

- 김겸섭, 「브레히트의 독자, 랑시에르 - “불화” 의 연극과 리얼리즘의 갱신」 , 『인문과학연구』 , Vol. 20, 대구가톨릭대학교 인문과학연구소, 2013.
- 박노영, 「기 드보르의 스펙타클 이론 연구: 스펙터클의 도시 공간에 대한 비판과 실천을 중심으로」 , 홍익대학교 대학원 미학과 석

사논문, 2002.

이경미, 「연극의 정치성에 대한 새로운 접근 -실험을 통한 감각의 분
할과 타자의 현시」, 『한국연극학』, Vol. 48, 한국연극학회,
2012.

6. 웹사이트

[http://asiasociety.org/blog/asia/excerpt-how-robert-wilson-once-sta
ged-play-iran-lasting-168-hours](http://asiasociety.org/blog/asia/excerpt-how-robert-wilson-once-staged-play-iran-lasting-168-hours)

<http://the-talks.com/interviews/robert-wilson>

<https://prezi.com/zxvgqhxm2vhi/robert-wilson>

<http://theater.augent.be/file/16>

Abstract

The Political Nature of Theatre in the Perspective of Jacques Rancière - Focusing on Robert Wilson' s Theatre -

Lee Samin

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This study aims to critically investigate the limitations in typical political theatre and explore the political possibility of theatre in a new aspect, based on the perspective of French aesthetician Jacques Rancière. While Rancière' s unique perspective on art and politics is considerably attracting attention in both domestic and overseas academia, the domestic research especially in the field of theatre leaves much to be discussed. Generally theatre has been judged to have political nature when it directly or indirectly reveals thematic consciousness about society and politics in real life. Yet, Rancière asserts that such political theatre has a crucial limitation related to the artist' s awareness about the audience, and that theatre can be political not by the artist' s sharing of

political consciousness with the audience, but through the deconstruction of conventional standards used in granting a political or artistic nature to theatre, and the new aesthetic experiences of audience thereof. Hence this study seeks to expand the concept of theatre's political nature, by analytically inquiring Rancière's discussion and examining Robert Wilson's plays, which are commonly defined as non-political, as examples of the political theatre as indicated by Rancière.

Chapter 2 critically examines the limitations of existing political theatre as observed by Rancière, in relation to the artists' awareness of the role of the audience. Rancière identifies that many artists of political theatre commonly request the audience for appropriate understanding of and active participation in the theatre, in order to reinforce the influence of theatre on reality. However, Rancière suggests that political theatre as theatre of knowing demands a unitary understanding that fits the political beliefs and intentions of artists, and that it holds an oppressive nature as it connotes a tacit premise of the audience being relatively ignorant, the subject of guidance. Rancière furthermore notes that political theatre as theatre of acting anticipates the audience to directly participate in the play with the actors to cultivate an active attitude towards not only the theatre but the reality it indicates, and points out that it rises from the dichotomous prejudice of dismissing the contemplation of the audience as a passive and onlooking action unlike participation.

Chapter 3 considers the political nature of theatre in a new perspective and the role of the audience thereof, by looking into detail how Rancière thinks of politics and the relationship

possible between art and politics. Rancière suggests the concept of the distribution of the sensible, and asserts that human political community in depth is unequally ordered in terms of the sensible, and that the act of intervening in this demarcated order and making equality visible is political. As in politics, in the realm of art associated with the principle of the distribution of the sensible, Rancière asserts that there are ethical regime, representative regime and aesthetic regime of art as standards of distinguishing art, and emphasizes that the politics of art can be possible in the aesthetic regime. Art based on this regime realizes political art by enabling the extraordinary and heterogenous aesthetic experience of the audience, and rupturing the conventional and entrenched frame of thinking in art and reality, instead of satisfying the standards of social usability or artistic adequacy.

Chapter 4 discusses the characteristics of Wilson's theatre as the example of political art, or art in the aesthetic regime, based on Rancière's argument. Wilson's theatre, which focuses on extremely artistic experiments rather than revealing the matters of reality or political beliefs, are mostly defined as non-political, even being criticized in that sense. His theatre also appears to be the typical theatre of viewing, unlike the political theatre in the usual perspective that Rancière points out, which requests the audience to know or act something. Though Wilson's theatre does not hold the nature of political theatre as commonly discussed, it can be evaluated to have political significance in a new aspect following Rancière's perspective, in the sense that it deconstructs and rearranges the traditional artistic hierarchy and borders on multiple levels.

From its origin, theatre has been in close relations with human community and has been granted political nature depending on which theme and message it socially reveals and gives. In this regard, Rancière's discussion focusing on the innovativeness of artistic experiment for a new prospect on the politics of art can be deemed as subversive, therefore raising questions upon its validity. Especially, it is suggested that Rancière's arguments disparage the value of theatre with themes about matters in reality or that which requests participation of the audience. Yet, it cannot be understood that Rancière completely disaffirms such theatre. What he denies is less the content itself but more the obsolete form in which it is made visible and the worn-out belief that joint participation of the audience itself can bring about communal and political effect. Moreover, his discussion provides an opportunity for theatre that has been in a common perspective criticized for lacking political nature, to find in itself a political potential in a new aspect.

Keywords: Jacques Rancière, Robert Wilson, political nature of theatre, theatre audience

Student Number: 2011-20097